GUIA ANALITICA DE

FORMAS MUSICALES

PARA ESTUDIANTES

LLACER PLA

REAL MUSICAL

FRANCISCO LLACER PLA
Profesor del Conservatorio Superior de
Música, Arte Dramático y Danza de Valencia

«GUIA ANALITICA DE FORMAS MUSICALES PARA ESTUDIANTES»

GRUPO REAL MUSICAL
Apdo. 101. 28670 VILLAVICIOSA DE ODÓN (Madrid)
www.realmusical.com E-mail: editorial@realmusical.com

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Fotocopiar está legalmente prohibido

PREMIO NACIONAL 1980

PREMIO NACIONAL 1981

PREMIO NACIONAL 1982

PREMIO NACIONAL 1984

PREMIO NACIONAL 1985

PREMIO NACIONAL 1986

PREMIO NACIONAL 1987

PREMIO NACIONAL 1988

PREMIO NACIONAL 1989

PREMIO NACIONAL 1990

PREMIO NACIONAL
del Ministerio de Cultura

Premios concedidos a

GRUPO REAL MUSICAL

Esta obra ha sido diseñada, coordinada y supervisada por el Departamento Editorial de Real Musical Publicaciones y Ediciones.

© 1982 by Real Musical
M-501, Km. 9,300
28670 Villaviciosa de Odón (Madrid)
Apdo. de correos 101
E-mail: editorial@realmusical.com
Www.realmusical.com

1ª Edición, Época 2, Octubre 2001

All rights reserved for all countries in the world

Imprime: Artes Gráficas Guemo. S.L.
Febrero, 32. 28022 Madrid
Depósito Legal: M.45.485-2001
I.S.B.N.: 84-387-0067-7

GRUPO REAL MUSICAL

Apdo. 101. 28670 VILLAVICIOSA DE ODÓN (Madrid)
www.realmusical.com E-mail: editorial@realmusical.com

Agradecimiento

Todo aquel que se embarca en la aventura de escribir un texto —máxime cuando es un manual pedagógico— contrae numerosas deudas de gratitud en el período de su gestación. No es una excepción esta pequeña «GUIA», que nace de la necesidad de un manual y al abrigo de unos apuntes que he venido dictando en mis clases de «Formas Musicales» en el Conservatorio Superior de Música, Arte Dramático y Danza de Valencia.

Deseo, en primer lugar y de forma destacada, agradecer a mi hermano Arturo su gran ayuda. Con sólida preparación ha realizado la paciente labor de revisión de temas y ejemplos, definitiva en todo texto, que ha supuesto un trabajo cuantioso que merece más el calificativo de colaboración que de ayuda. Quede constancia de ello.

Asimismo quiero agradecer a D. José Ferriz, Catedrático de Dirección de Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Valencia y al Rvdo. D. José Climent, Organista de la Catedral de Valencia y musicólogo, ambos amigos y compañeros, sus atentas lecturas del original y sus acertados consejos en aras de su perfeccionamiento.

A los estudiantes que han pasado por mis clases y que con sus preguntas y, en ocasiones, agudas observaciones han tenido un peso específico en la configuración y publicación de este trabajo, haciéndome reflexionar y conduciéndome a caminos docentes prácticos, también mi agradecimiento.

Y a mi hijo Juan, fiel secretario-mecanógrafo, por su trabajo e interés en mecanografiar y ordenar el original, gracias.

Si al tomar forma de texto los apuntes aludidos, persiste en él alguna omisión o defecto la responsabilidad es sólo mía y no de ninguna de las personas a quienes dirijo mi agradecimiento, esperando y deseando que este trabajo sea útil para la formación de los estudiantes para los que está pensado e ilusionadamente redactado.

Valencia, agosto de 1980

FRANCISCO LLACER PLA

Propósito

Ha sido nuestro propósito al publicar esta «GUIA ANALITICA DE FORMAS MUSICALES PARA ESTUDIANTES» poner a disposición de los mismos, de manera conjunta y ordenada, los apuntes que hemos ido dictando en nuestras clases de Formas Musicales del Conservatorio Superior de Música de Valencia, conformándolos con las experiencias diarias que la docencia aconseja, teniendo en cuenta que los conocimientos de los estudiantes a quienes nos dirigimos no alcanzan las materias de Contrapunto, Fuga y Composición, y sólo poseen conocimientos muy elementales de Armonia por tratarse de estudiantes que se orientan, fundamental y profesionalmente, a la interpretación musical.

Las repetidas indicaciones de los estudiantes para que publicáramos los mencionados apuntes, nos han inducido a ello por considerar —y tienen razón— que al utilizar el texto impreso, se dispone de mayor tiempo en las clases para dedicarlo a ampliar verbalmente la información, a los ejercicios y al análisis y posterior lectura y audición simultánea de obras.

A partir de esta óptica hemos ido planteando las experiencias de la práctica docente diaria, encauzándolas preferentemente a que el estudiante esté orientado para poder seguir el contexto de una obra descubriendo, en líneas generales y forma práctica dentro de sus posibilidades, los parámetros más importantes de las obras musicales y al propio tiempo pueda quedar en posesión del lenguaje técnico adecuado a estas materias.

No excluimos la posibilidad de que esta «GUIA» pueda ser útil al profesorado, asi como al aficionado autodidacta que posea conocimientos musicales a nivel suficiente.

FRANCISCO LLACER PLA

Nota preliminar

I. *Sobre la realización de ejercicios*

Sugerimos la realización de ejercicios en cada lección, a criterio del profesor o del lector autodidacta, consistentes en:

1.° Análisis de una obra con la Forma Musical en estudio, en sus aspectos básicos monotemáticos o bitemáticos y tratamiento de incisos, semifrases, frases, etc.; secciones principales de la Forma; tonalidad y modulaciones; cadencias y su clasificación e introducción y coda si las hay.

2.° Posterior audición y lectura simultánea («en directo» o por reproducción fonográfica) de la obra analizada.

3.° Escritura de un ejercicio monódico de cortas dimensiones correspondiente a la Forma o materia musical estudiada.

De los ejercicios a realizar solo interesa el desarrollo teórico de las materias que se tratan en las Formas Musicales, sin ninguna exigencia de capacidad creadora.

El objetivo principal de los ejercicios escritos es la comprensión de la técnica y de la lógica en la construcción de las Formas Musicales. Por lo tanto, ni en el aspecto melódico, ni en el armónico, ni en el contrapuntístico pediremos capacidad escolástica de ordenamiento puesto que ello corresponde a otras asignaturas.

Ello no es obstáculo para que el estudiante «intente expresar algo» en los ejercicios que escriba, huyendo, en lo posible, de poner notas áridas simplemente. Estos ejercicios pueden realizarse según la preparación de cada estudiante, debiendo efectuarlos monódicamente, como queda indicado, siempre que la Forma a trabajar lo permita y orientados hacia el instrumento que el alumno estudie.

II. *Sobre el código de letras a utilizar en los ejercicios*

En el uso de letras para señalar los incisos, motivos, frases, temas, etc., se utilizarán letras minúsculas: «a», «b», «c», etc., y para las partes estructurales de la construcción de las Formas Musicales usaremos letras mayúsculas: «A - B - C - B - A», etc.

Indice

Agradecimiento 5
Propósito 7
Nota Preliminar 9

Lección 1.ª Definición de la Forma. Elementos primarios de las Formas Musicales: incisos, células o motivos 13
Lección 2.ª Semifrase. Frase. Periodo. Formación de frases binarias y ternarias. Terminaciones masculinas y femeninas. Tema 16
Lección 3.ª Cadencias. Modulación 19
Lección 4.ª La Canción Popular o Folklórica. Polifonía Renacentista: vocal, de tecla y de vihuela. Cancioneros 22
Lección 5.ª El Canon. El Ricercare 31
Lección 6.ª El Coral 34
Lección 7.ª El Motete 38
Lección 8.ª El Madrigal 45
Lección 9.ª La Fuga 49
Lección 10.ª Formas Musicales Gregorianas. El Canto Gregoriano. La Misa 54
Lección 11.ª La Suite (I). Tiempos Característicos: Allemanda 57
Lección 12.ª La Suite (II). Corranda. Zarabanda. Giga 60
Lección 13.ª El Rondó 64
Lección 14.ª El Minué. El Scherzo 72
Lección 15.ª La Variación 81
Lección 16.ª La Sonata del siglo XVIII. (Monotemática-Binaria) ... 90
Lección 17.ª El Lied o Canción de Concierto 97
Lección 18.ª Las Formas Menores Románticas 109
Lección 19.ª La Sonata Moderna o Sonata Dramática (Bitemática-Ternaria). La Sonata Cíclica 116

Lección 20.ª	La Sinfonia, El Cuarteto, etc. El Concierto con solista. El Concierto «Grosso»	124
Lección 21.ª	El Preludio. La Obertura. La Fantasia. El Poema Sinfónico	127
Lección 22.ª	La Opera. El Oratorio. La Cantata. La Pasión	132
Lección 23.ª	La Música Contemporánea. La Forma. Atonalismo. Dodecafonismo serial. Serialismo. Música Concreta. Música Electrónica. Música Aleatoria. Música flexible. Música abierta. Nuevas Grafías	137

Sugerencia 152
Bibliografía consultada 155
Varios 158

LECCION 1ª

Definición de la Forma. Elementos primarios de las Formas Musicales: Incisos, Células o Motivos de uno o dos compases

Definición: Arnold Schöenberg en su colección de ensayos «El Estilo y La Idea» empieza con un breve preámbulo en el que dice: «La Forma en las artes y especialmente en la música se propone, en primer lugar, la comprensibilidad». Ningún arte es posible sin Forma, es decir, sin la exteriorización de la idea creadora por medio de un vehiculo que llegue, a través de los sentidos humanos superiores, hasta el espíritu y ejerza su acción sobre la sensibilidad y la inteligencia de los hombres.

En música, el concepto de Forma difiere mucho de lo que se entiende por tal en las artes plásticas que se manifiestan en el mundo de las tres dimensiones (longitud o largo, latitud o anchura y profundidad u hondo). La morfología musical se mueve en un ámbito de mayor libertad en el que lo subjetivo, lo simbólico, lo real, lo descriptivo puede expresarse por medio de Formas adecuadas, las que estando menos supeditadas a la materia tienen mayores posibilidades de elevación y penetración.

La Forma es, pues, el medio de que se vale el artista para transmitir de manera sensible su idea y su emoción.

La Forma Musical ofrece dos grandes divisiones: FORMA VOCAL (que admite la denominación de «cantada») y la FORMA INSTRUMENTAL (en la que solo se aceptan sonidos emitidos por instrumentos).

Hugo Riemann dice en su Diccionario de la Música: «La Forma Musical es la coordinación de los diferentes elementos de la obra en un todo homogéneo.» «La unidad es en la Forma Musical su primera condición, pero, para alcanzar su plenitud, esta unidad ha de fundamentarse en la utilización de los contrastes, disentimientos y oposiciones. No obstante, es a nivel de los elementos que se utilicen donde se ha de conseguir manifiestamente la unidad. Estos elementos son: armonía con sus formaciones de acordes tonales, si la obra es de concepción tonal y atonales si la misma sigue esta otra orientación; existencia preferente de unas formas rítmicas, formación y reaparición de temas melódicos, así como la utilización de disonancias, cadencias, modulaciones, alternancias de ritmos y oposición de temas diferentes.»

Una obra musical es, en definitiva, un conjunto de elementos que hay que organizar. Estos elementos son las ideas musicales que hemos citado anteriormente. Para que una obra musical se pueda comprender ha de tener

equilibrio y unidad. El conocimiento de las leyes y principios que rigen la manera de ordenar las ideas, nos hará descubrir el camino que ha seguido el compositor para plasmar su pensamiento en la obra por un procedimiento intelectual. Procedimiento que debe descubrir el intérprete para trasladar desde la esfera intelectual a la emocional el contenido estético de la obra. Este es el fin principal del estudio analítico de las Formas Musicales.

Lo que da equilibrio y unidad a la Forma Musical, lo que podemos considerar como puntos básicos para constituir la Forma es el reconocimiento de un fragmento melódico, armónico o rítmico ya oído, o sea, su repetición total o fragmentada. La FORMA es la sintaxis musical. Salvador Seguí en su Teoría Musical de 5.° Curso dice: «En términos gramaticales sintaxis es la parte que enseña a ordenar las palabras formando oraciones que son expresión de nuestro pensamiento; igualmente podemos considerar que sintaxis musical es la parte de la música que enseña a ordenar los sonidos formando frases que son expresión del pensamiento del compositor.»

El compositor puede escribir una obra utilizando una Forma Musical establecida, puede modificarla o crear una nueva Forma; ello es lo que iremos estudiando en días sucesivos. No solo cuenta el compositor con la intuición, como veremos, sino con un trabajo de elaboración de la Forma.

Decía Cesar Franck que «...la idea es el alma de la música» y la Forma es la manera de fijar esta idea que es el alma de la música y que, repito, ha de descubrir el intérprete para que su trabajo sea verdadero arte y no la emisión de sonidos sin coherencia ártística ni estética.

La Forma Musical tiene unos elementos o materiales concretos para ser realizada: inciso, célula o mótivo, que es un diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases.

La semifrase es la suma de dos o tres incisos.

La frase que a su vez es también la suma de dos o tres semifrases.

El periodo que resulta de la unión de dos o tres frases.

Varios periodos, en un contexto musical, nos proporcionan ya una obra musical o un gran fragmento de la misma.

Antes de proseguir es necesário tener presente que los términos «inciso», «semifrase», «frase» y «periodo» tienen un significado relativo. El valor de las unidades rítmicas que los constituyen puede ser diverso. Ejemplos claros: el periodo de la Primera Sinfonía de Haydn es de 18 compases y el de la Séptima Sinfonía en mi menor de 70.

Como hemos dicho la sintaxis musical es la parte que trata del discurso musical y que, como ocurre gramatical y literariamente, tiene su puntuación o respiraciones. Estos elementos están conseguidos por medio de las cadencias, cuya sucesión es importante descubrir ya que están íntimamente relacionados con la modulación, cuyos aspectos estudiaremos mas adelante.

Trataremos del inciso, célula o motivo. Es el elemento primario de la composición y nace de un pie rítmico simple, que puede ser:

1.° Arsis y Thesis, o sea, alzar y dar (impulso-reposo).
2.° Thesis y Arsis, o sea, dar y alzar (reposo-impulso).

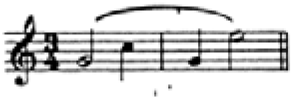
Es decir que un inciso en su longitud puede hallarse en dos posiciones distintas: dentro de un compás o bien entre dos compases, a caballo de la línea divisoria (barra de compás).

Ejemplo:

Inciso, célula o motivo en la longitud de un compás

ARSIS THESIS

Inciso, célula o motivo en la longitud de dos compases

ARSIS THESIS 

Ejercicio: Escritura de incisos.

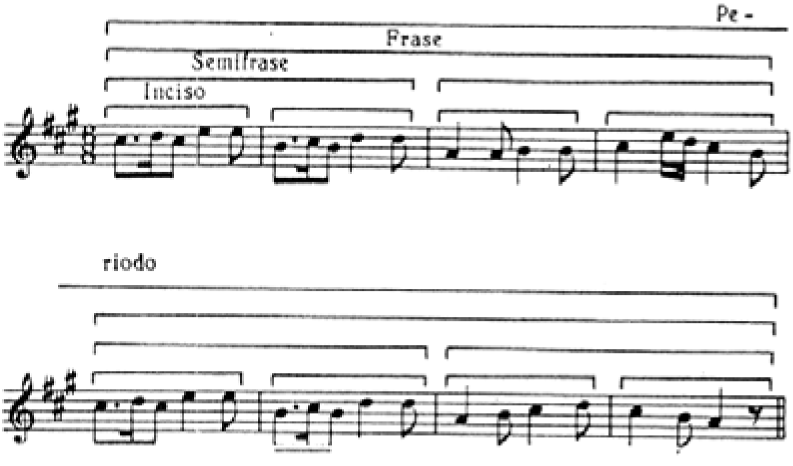
LECCION 2ª

Definición de las Semifrases, Frases, Períodos. Frases binarias. Frases ternarias. Terminaciones masculinas y femeninas. Tema

Definición: En la Teoría Musical de 5.° Curso de Salvador Segui (pág. 53) podemos leer: «Con la unión sucesiva de varios incisos o células melódicas se configuran grupos mayores, como semifrases, cuyo encadenamiento da origen a la Frase Musical y con la concatenación (unir, enlazar) de éstas se originan los Periodos, [que] son grupos melódicos que pueden comportar una gran extensión.»

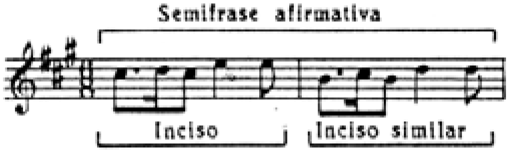
La actitud práctica del compositor para con la Semifrase, Frase o Período, se centra en el inciso, célula o motivo y muchas veces se fija más en éstos, a pesar de su pequeñez, que en la Frase o Período completo. Esas fracciones melódicas son los materiales primordiales de la construcción musical; son como los ladrillos y el maderamen de la música. Para el intérprete deben ser considerados como microformas, a fin de que estos pequeños motivos puedan ser percibidos claramente ya que tienen una gran importancia y alcance musicales.

Estudiemos un ejemplo: el principio de la Sonata en La Mayor para piano de Mozart:

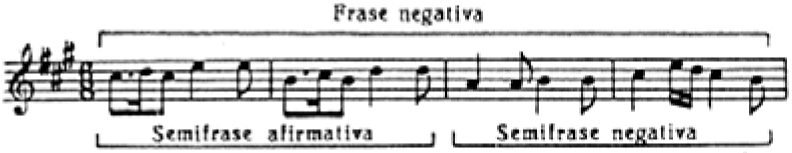


Las Semifrases son la unión de dos o tres incisos, células o motivos, según sean binarias o ternarias y pueden tener carácter afirmativo o negativo. Un primer inciso es, por lo general, una especie de propuesta, pregunta o llamada a uno o dos incisos que le siguen en forma de respuesta. Es Semifrase afirmativa cuando la respuesta del inciso es semejante y negativa si lo es contrastante. Esto mismo puede aplicarse a las Frases o Periodos.

En el anterior periodo temático de 8 compases, la Semifrase primera de 2 compases, compuesta por dos incisos similares, producen una semifrase afirmativa, que puede tener un sentido claro de pregunta, como podemos ver en el ejemplo siguiente (primera Semifrase del anterior ejemplo citado):

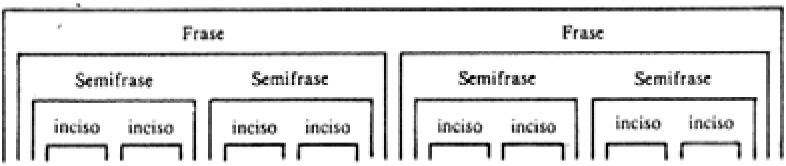


La primera frase de 4 compases del ejemplo ya citado, que puede tener el sentido de un minúsculo organismo musical cerrado, constituye una Frase Binaria negativa, por ser contrastantes las dos Semifrases de que se compone y que a su vez son: la primera afirmativa y la segunda negativa.

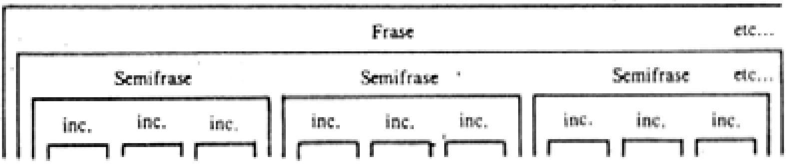


Como se ha indicado, con la unión de dos o tres elementos se ordenan estructuras binarias o ternarias. Son binarias cuando se producen en orden de dos en dos estructuras y ternarias cuando lo son en orden de tres en tres.

PERIODO BINARIO



PERIODO TERNARIO

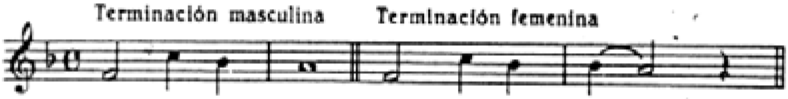


Una semifrase ternaria será afirmativa si los tres incisos son similares y negativa si una o dos de las respuestas son contrastantes. Lo mismo rige para la frase con respecto a las semifrases y así sucesivamente.

Terminaciones masculinas y femeninas

Se produce terminación masculina cuando el acento final coincide con Thesis, o sea, al dar; y lo es femenina si lo hace con Arsis, o sea, al alzar. Resumiendo: si termina en parte fuerte o en parte débil respectivamente.

Ejemplos:

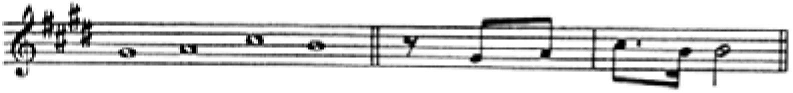


Tema

El Tema es un fragmento melódico o una melodía que no forma un «todo» completo y es susceptible de variación, pero suficientemente desarrollado para presentar características propias y ser el fundamento de una obra.

Los términos «Tema» y «Motivo» se utilizan indistintamente para referirse a un mismo hecho musical (1). El «Motivo» es el germen de la construcción temática y puede ser un simple esquema, frase o fragmento de frase musical, sobre el cual el compositor establece los desarrollos de su obra. También es conocido como «TEMA GENERADOR» o «CELULA GENERATRIZ».

Por ejemplo, el cuarteto de cuerda de V. d'Indy, está construido sobre cuatro notas que son el *«tema generador»*.



Ejercicio: Escritura de un Periodo Binario indicando: incisos, semifrases, frases, terminaciones masculinas y femeninas y su condición afirmativa o negativa.

---

(1) Sin embargo hemos de significar que puede y debe establecerse una distinción entre Tema y Motivo, considerando que el Tema es de mayores dimensiones y que puede contener uno o más motivos.

LECCION 3ª

Cadencias. Modulación

Cadencias

Definición: Las cadencias juegan en la música dos papeles de importancia: afirmar la tonalidad y marcar un término o punto de separación entre las frases y miembros de las frases. Para ello se establecen en el discurso musical ciertos reposos definitivos, finales o provisionales, de paso, no conclusivos, de función semejante a los signos de puntuación gramatical.

Las Cadencias pueden ser Simples o Compuestas. Son simples cuando están formadas por dos acordes (por ejemplo: V - I grados; IV - I grados, etc.), y Compuestas cuando agrupan a tres o más acordes. Las Cadencias Compuestas pueden ser:

1.er aspecto: I - IV (II) (VI) - V - I.
2.° aspecto: I - IV (II) (VI) - $\overset{6}{\underset{4}{V}}$ - V - I.

Nota: Como se indica, en estas Cadencias el IV grado puede ser sustituido por el II o VI.

Las Cadencias son: AUTENTICAS (que algunos tratadistas llaman solo Perfectas) y PLAGALES y se dividen en Perfectas e Imperfectas.

La cadencia Auténtica se produce cuando se suceden el V y I grados; la Plagal cuando lo hacen el IV y I.

Si los dos últimos acordes que forman la cadencia se hallan en estado fundamental y el segundo o último en posición melódica de 8.ª y, además, en tiempo de reposo (Thesis), o sea, en el primer tiempo del compás, la Cadencia será AUTENTICA PERFECTA o PLAGAL PERFECTA. Si no cumple estas condiciones será IMPERFECTA.

Semicadencias

Se producen con la suspensión sobre el acorde perfecto fundamental del V o IV grado; la suspensión sobre el V grado es la semicadencia Auténtica y sobre el IV la semicadencia Plagal.

Cadencia Evitada y Rota: La Cadencia EVITADA es la que va del V al VI grado y la ROTA, llamada también Interrumpida, la que partiendo del V grado descansa en cualquier otro grado que no sea el I o IV.

Cadencia de Engaño: Es cuando el V grado rompe la cadencia enlazándose con un acorde de otra tonalidad y resultando una modulación.

También existen:

—La Cadencia Napolitana o de Alejandro Scarlatti.
—La Cadencia Plagal Dórica o de Max Reger, y
—La Cadencia Frigia o de Nicolás Rimsky Korsakov.

Modulación

Definición: Paso de un tono a otro o cambio de modo. Se efectúa por medio de accidentes o alteraciones accidentales que fijan la nueva tonalidad. En Armonía se emplean uno o más acordes de transición, haciéndose uso de las múltiples funciones tonales de las notas, de los intervalos y de los acordes enteros, para preparar una cadencia más o menos definitiva en el nuevo tono o modo.

Las formas más importantes de modulaciones son las siguientes:

—*Modulación Defintiva:* Se pasa de un tono a otro quedándose en el último. Podría ser un cambio de tono.
—*Modulación Pasajera:* Cuando se pasa por breve espacio de tiempo por una o dos tonalidades, volviendo a la primitiva.
—*Modulación Simple:* Cuando se pasa directamente de una a otra tonalidad.
—*Modulación Compuesta:* Cuando antes de llegar a un tono definitivo se pasan por una o más tonalidades intermedias.
—*Modulación Convergente:* Cuando después de pasar por una o varias tonalidades intermedias se vuelve a la primera. Es similar a la Pasajera.
—*Modulación Divergente:* Cuando no se vuelve ya a la tonalidad primitiva. Es similar a la Definitiva.

Términos auxiliares en el lenguaje de las modulaciones:

—*Tonalidad Primitiva:* Es de la que se parte para efectuar una o varias modulaciones.
—*Tonalidad Secundaria:* Es aquella a la cual se modula.
—*Tonalidad Intermedia:* Es por la que se pasa para dirigirnos a otra tonalidad.
—*Tonos en primer grado de vecindad:* Son aquellos que tienen la misma armadura o se diferencian por una sola alteración. (Son los 5 acordes perfectos que siguen al de tónica en sentido ascendente en la escala del Modo Mayor y en sentido descendente en el Modo Menor).

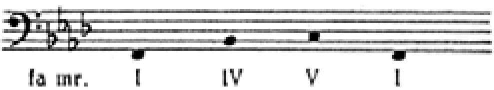
—*Tonos en segundo grado de vecindad:* Son los que tienen entre sí, como mínimo, un acorde común (igual).
—*Tonos Afines:* Son «tonos afines» aquellos cuyos acordes de primer grado o tónica tienen una o varias notas comunes con el acorde de primer grado del tono principal.
—*Tonos Lejanos:* Son los que no tienen entre sí ningún acorde común.

Se puede modular por:

—El acorde de V o VII grado del nuevo tono.
—Modulación Cromática. Es un procedimiento rápido y consiste en alterar una o más voces con las alteraciones características del nuevo tono.
—Por Sonido Común. Consiste en mantener ligado el que pertenece a ambos tonos. Este sonido debe ser, normalmente, la sensible o la dominante del nuevo tono.
—Por enarmonía (del acorde entero).
—Por Equívoco (acorde común). Consiste en interpretar el acorde de una tonalidad como perteneciente a otra. Solo se requiere que este acorde sea igual en ambos tonos y no sea el de tónica del tono al que se modula, salvo en casos muy excepcionales.
—Por sexta napolitana o de Alessandro Scarlatti.
—Por cadencia Plagal o Dórica de Max Reger.

Ejercicios: 1.º) Formación de cadencias simples y compuestas en diversas tonalidades, únicamente con los grados que deben figurar en el Bajo en posición fundamental, añadiendo debajo del pentagrama con números romanos los grados a que corresponden, según lo indicado.

Ejemplo: Cadencia auténtica compuesta de 1.er aspecto:



2.º) Modulaciones monódicas siguiendo los procedimientos indicados, pero reducido a sólo la parte de Bajo.

LECCION 4.ª

Canción Popular o Folklórica. Polifonía Renacentista: vocal, de tecla y de vihuela. Cancioneros

Canción Popular o Folklórica

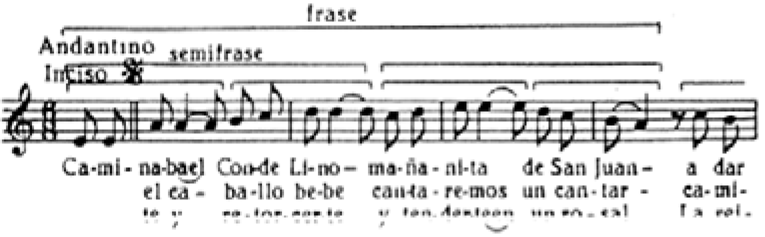
Definición: Es una canción cuyos autores son desconocidos (poeta y músico). ¿Quién ha formado la Canción Popular, y como se ha formado ésta? Dos pareceres opuestos se disputan la solución del insoluble problema: la opinión más generalizada dice que el canto popular es creación anónima de gentes que viven unidas por intimos lazos étnicos (familiares, tribales, comarcales, etc.), y exhalan su sentir en improvisaciones instintivas, más o menos perfectas, que pasan de boca en boca (tradición oral), de aldea en aldea, van y tornan, puliéndose hasta llegar a una forma estable, merced al equilibrio entre la poesía y la música. La otra opinión suscribe que el canto popular siempre fue nacido de un individuo mejor dotado que los demás, el que creaba la canción dándole su completa forma musical y poética, canción que, al correr por el mundo, sólo sufre modificaciones de detalle según el ambiente donde se quede. Ambos modos de crear son posibles. En el primer caso «colectivo» la creación es «instintiva» y en el segundo «individual» la creación es «reflexiva».

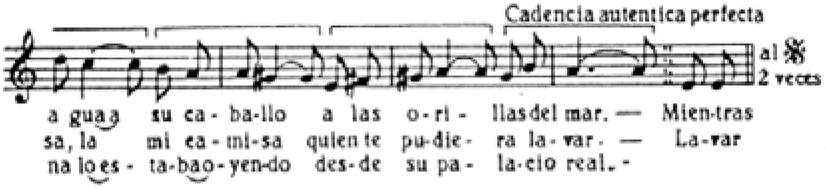
Las canciones de este género acostumbran a ser de cortas dimensiones, muchas de ellas con estribillo. Adoptan por lo general, dicho globalmente, dos formas fundamentales:

La primera, CANCION ESTROFICA O ROMANCE, consiste en la repetición indefinida de una frase musical a la que se colocan textos diferentes.

Ejemplo:

Romance del Conde Lino (popular-Salamanca)



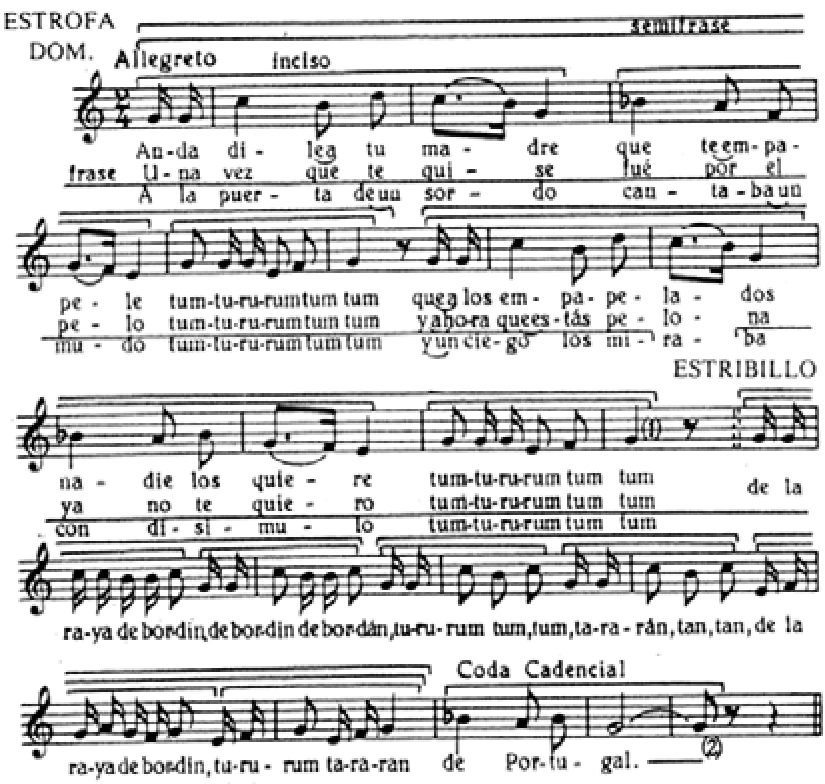


La segunda, CANCION CON ESTRIBILLO, contiene Coplas, Estrofas o Frases con la misma música y diversas letras y el Estribillo (o Cuplé) que es siempre con igual letra y, normalmente, de menores dimensiones que las Coplas. La Copla puede ser binaria, con dos periodos repetidos, o ternaria, con tres periodos, uno de los cuales puede repetirse. El Estribillo tiene casi siempre forma caprichosa.

De la Canción con Estribillo vendrá la forma «Rondó».

Ejemplo:

Tum tururum tum tum (popular-Castilla)



(1) Semicadencia Auténtica
(2) Cadencia Plagal Imperfecta.

En la Canción Popular los distintos sistemas modales utilizados marcan fronteras naturales entre diversos grupos étnicos. Hay que admitir, desde aspectos generales, que en ciertas regiones los sistemas modales derivan de los modos gregorianos, como éstos lo hacen —en ocasiones— de los modos griegos y en otras existen restos de modalidades muy antiguas que están alejadas de las citadas anteriormente y en las que hay oscilaciones entre el modo mayor y el menor que hoy conocemos. Las melodías, en muchas ocasiones, se desarrollan en torno a la dominante del modo menor. En España se hallan mezclados antiguos modos con cromatismos de origen desconocido, si bien en Valencia, Murcia, Andalucia y ciertos puntos de Castilla, con canciones ondulantes y muy adornadas se acentúa la influencia árabe.

Polifonía

Definición: Es la combinación de varias melodías emitidas simultáneamente o en sentido imitativo. Los compositores, especialmente de los siglos XV y XVI usaron todos los recursos del contrapunto para escribir obras polifónicas a varias voces. Ello es, desde obras a dos voces hasta multicorales. Esta técnica tuvo sus principales aplicaciones en la música religiosa y en el estilo madrigalesco.

La Polifonía, bien concebida, es una forma llena de interés y vitalidad que da relieve a las ideas que circulan linealmente a través de las voces o instrumentos diversos que se utilizan, adquiriendo variado colorido y llegando a momentos de plenitud y grandeza que son inasequibles al sistema armónico exclusivo.

La mayor parte de la música del siglo XV y XVI está recopilada en los «Cancioneros» o colecciones de obras para determinados instrumentos. De los cancioneros españoles podemos citar los siguientes: «El Cancionero de Palacio», «El Cancionero de la Casa de Medinaceli», «El Cancionero Colombino», «El Cancionero de Segovia», «El Cancionero de Upsala o del Duque de Calabria», etc.

En los cancioneros hay obras diversas. Para música vocal: Villanescas, Villancicos, Romances, Canciones Polifónicas, Ensaladas, Folias, etc.; y para música de tecla (órgano o clave) o vihuela (ésta está más distribuida en diferentes publicaciones): Tientos, Estampidas, Batallas, Glosas, Diferencias, etc., siendo para nosotros las más interesantes el «Ricercare» y la «Toccata» como precursoras de la «FUGA».

De las obras polifónico-vocales estudiaremos el VILLANCICO.

De las obras polifónico-instrumentales (en la próxima lección) trataremos el RICERCARE.

Villancico

Definición: El nombre de Villancico, en los siglos XV, XVI y XVII no significaba canción más o menos pastoril, entonada para celebrar la Navidad sino una canción campesina, religiosa o profana, que cantaban los «villanos», que era el pueblo humilde y sencillo (de ahi el nombre de «Villanesca», que es una forma gemela). Si la letra no es litúrgica también suele denominarse «Tono a lo humano» y «Tono a lo divino» si es de carácter religioso pero no litúrgico.

Francisco Guerrero, compositor sevillano del siglo XVI, suele dar a sus Villanescas la forma siguiente:

Estribillo - Copla - Estribillo - Copla

que corresponderá a la estructura: $A - B - A^1 - B^1$.

En la Polifonia valenciana del siglo XVI y XVII, el compositor Juan Bautista Comes, en la forma Villancico utiliza, esencialmente, tres partes: Tonada, Responsión y Coplas, que normalmente se suceden en la forma siguiente:

Tonada - Responsión - Copla - Responsión

o sea, la estructura: $A - B - C - B^1$.

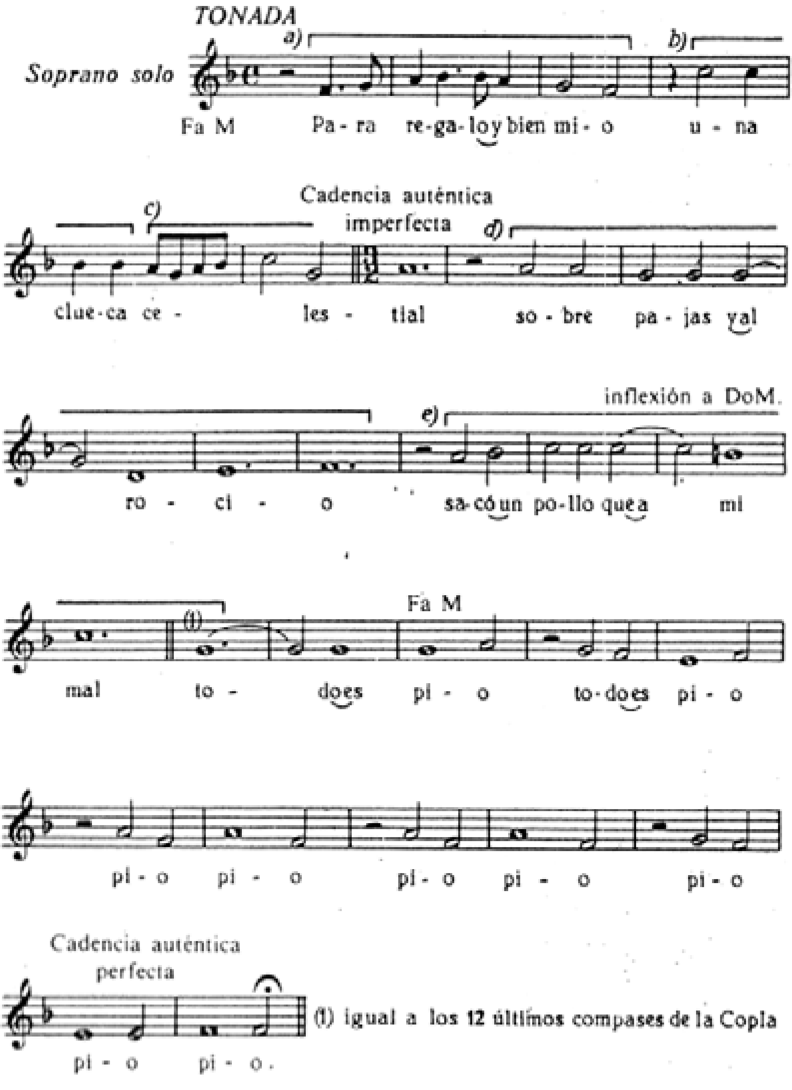
Pero también los hay que presentan la siguiente forma más desarrollada:

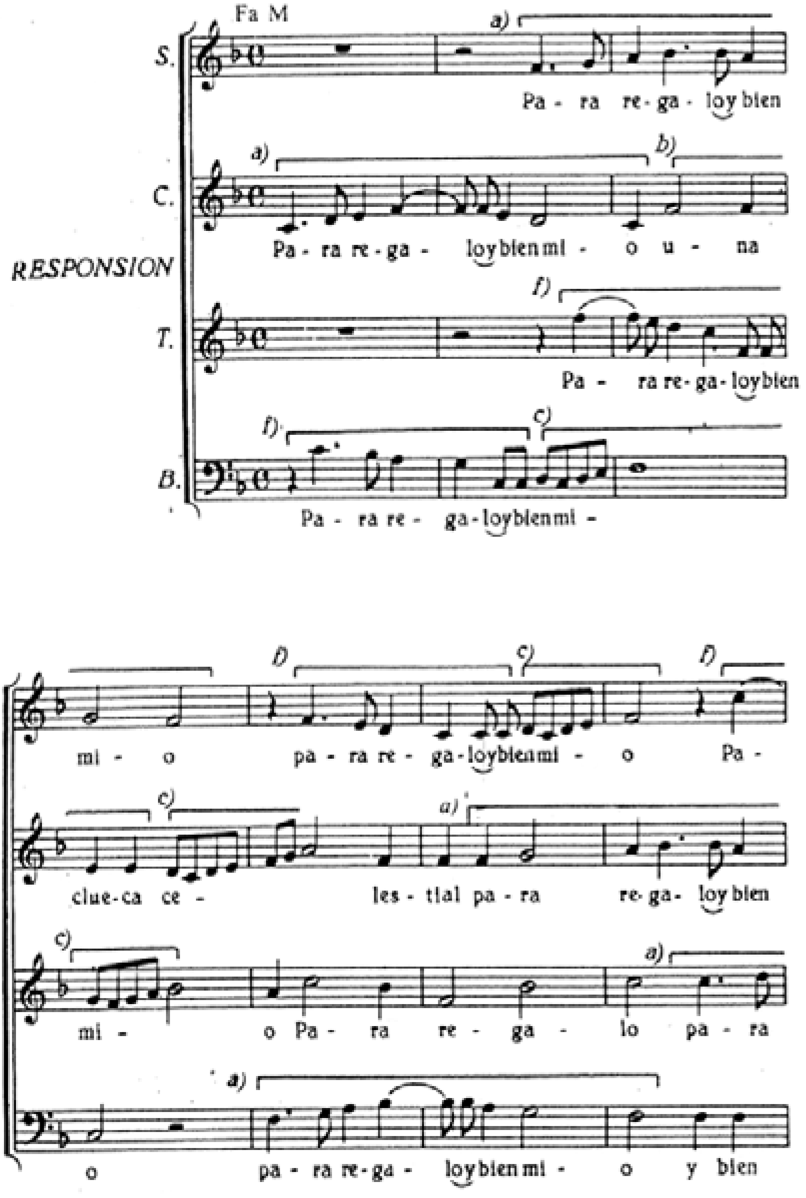
$$A - B - C - A^1 - B^1 - C^1 - A^2 - B^2$$

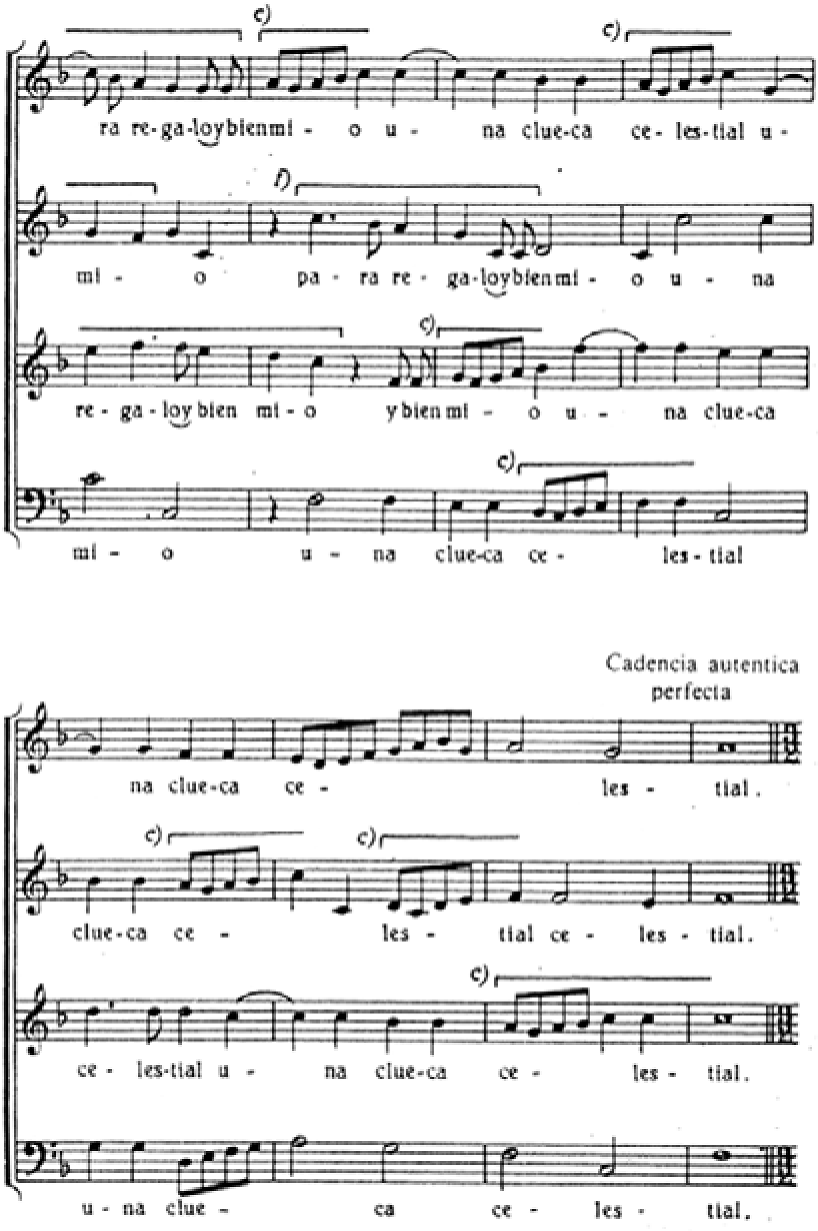
Ejemplo:

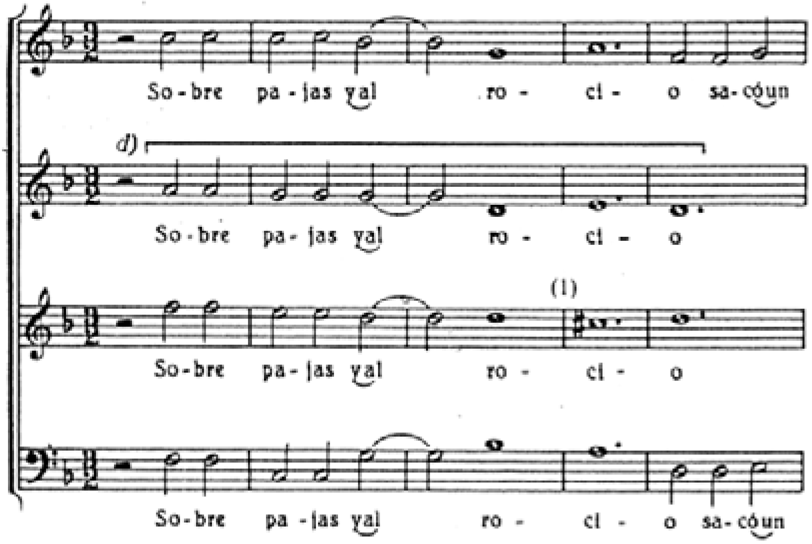
«Al Nacimiento del Niño Jesús»
VILLANCICO

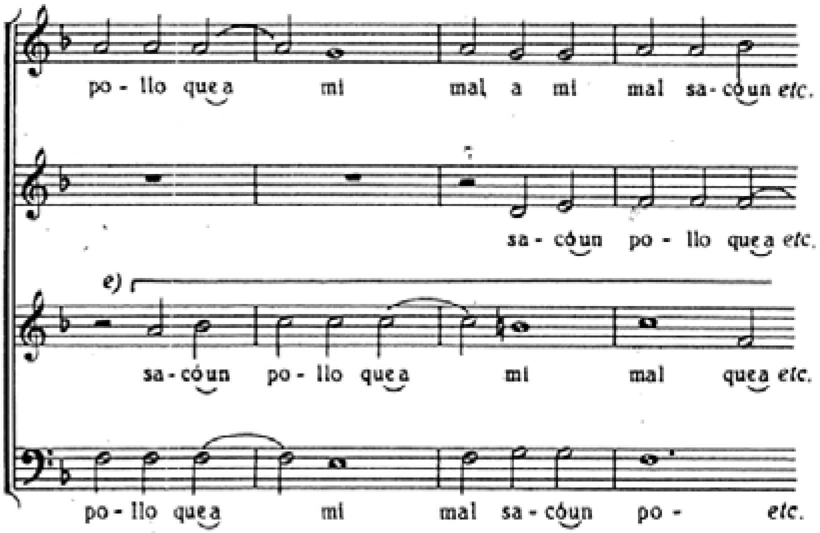
Juan Bta. Comes



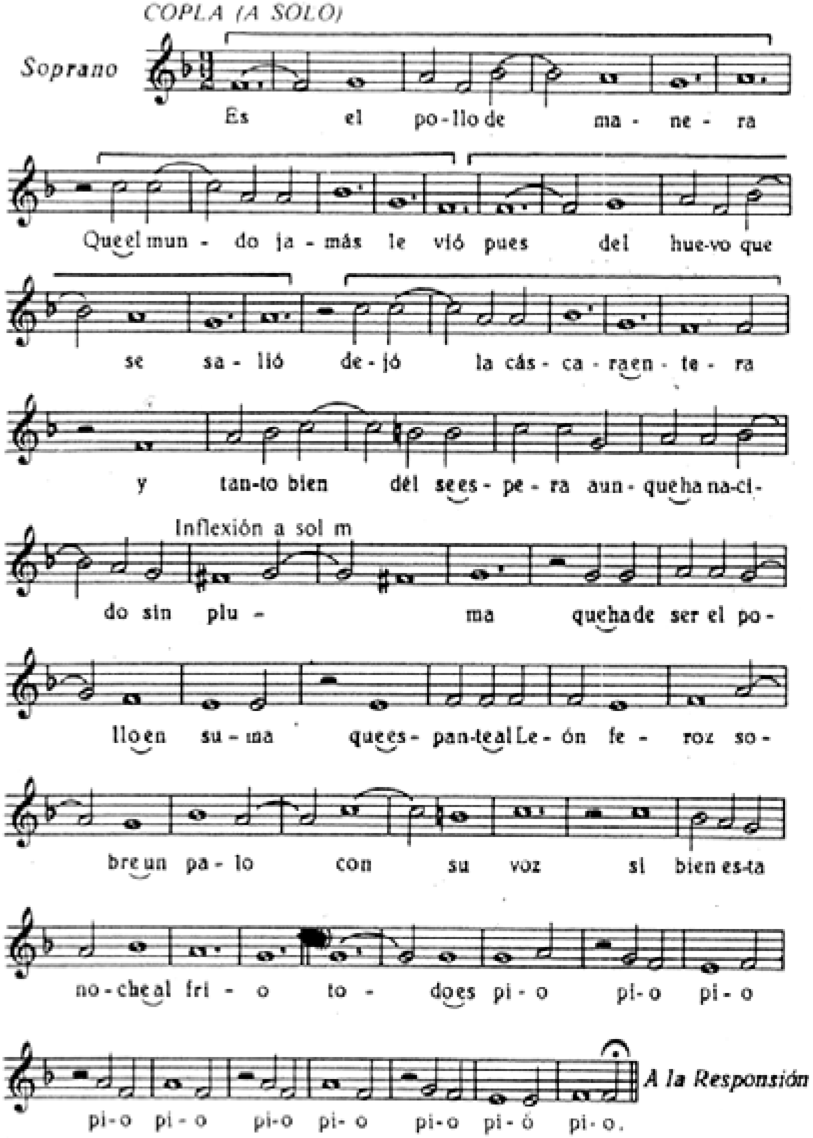

Fa M
RESPONSION
S.
C.
T.
B.
a)
b)
c)
f)
Pa - ra re - ga - loy bien
Pa - ra re - ga - loy bien mi - o u - na
Pa - ra re - ga - loy bien
Pa - ra re - ga - loy bien mi -
mi - o pa - ra re - ga - loy bien mi - o Pa -
clue - ca ce - les - tial pa - ra re - ga - loy bien
mi - o Pa - ra re - ga - lo pa - ra
o pa - ra re - ga - loy bien mi - o y bien


c) c)
ra re-ga-loy bien mi - o u - na clue-ca ce- les-tial u -
c)
mi - o pa - ra re - ga-loy bien mi - o u - na
c)
re - ga - loy bien mi - o y bien mi - o u - na clue-ca
c)
mi - o u - na clue-ca ce - les - tial
Cadencia autentica perfecta
na clue-ca ce - les - tial.
c) c)
clue-ca ce - les - tial ce - les - tial.
c)
ce - les-tial u - na clue-ca ce - les - tial.
u - na clue - ca ce - les - tial.





(1) Inflexión a re m.



(1) igual a los 12 últimos compases de la Tonada

Ejercicio: Análisis de cantos populares y posterior lectura y audición simultanea. Item de Villancicos o Villanescas.

(*Nota:* La dificultad que ofrece la escritura de música con texto literario para voz humana —cuya técnica no corresponde a las materias que contiene esta «Guia»— aconseja no realizar ejercicio escrito.)

LECCION 5ª

El Canon. El Ricercare

El Canon

Definición: Se define con el nombre de «Canon» a un género de composición de carácter polifónico que, aún cuando se presenta escrito en un solo pentagrama, puede ser ejecutado simultáneamente por dos o más voces (se llegó a escribir cánones para 48 voces), que van entrando desplazadas equidistantemente o no, según cada caso e indicaciones sobre el pentagrama. El canto de «cánones» por niños o por miembros adultos de una familia en el hogar, en lugares de esparcimiento o comunitariamente, tiene una antigüedad de más de cinco centurias. La palabra «canon» equivale a «regla» y se refiere a las señales colocadas sobre el pentagrama para reglamentar la entrada de las voces.

La primera voz se denominó GUIDA, PROPOSTA o ANTECEDENTE y las voces que seguían CONSECUENTE o RISPOSTA.

Los italianos también llamaron DUX al «antecedente» y COMES (= luego) al «consecuente».

Este género de imitación rigurosa aportó al estudio del contrapunto resultados muy beneficiosos para el posterior desarrollo de las Formas Musicales.

En el Canon no hay partes libres o variadas; solo existe una invención monódica.

Estos cánones pueden ser:

—naturales,
—retrógrados o cancrizantes,
—de espejo o movimiento contrario,
—por aumentación,
—por disminución,
etc.

(La explicación de estos términos queda reflejada en el capítulo dedicado a la «Fuga»).

Los primeros cánones se oyeron en Inglaterra, Alemania y Francia en el siglo XIII. En el siglo XIV aparecen los cánones enigmáticos, un tanto pedantes y pseudo-científicos, con los que los compositores alardeaban de sabiduría técnica en el difícil arte del contrapunto. En estos cánones se ponía

un «lema», a veces fácil de entender y otras muy complicado. Por ejemplo: el lema «cambiar la noche en dia» exige que la voz consecuente cante las negras como si fuesen blancas, o sea, a doble valor. Otro más complicado de Ramos de Pareja, decía: «las notas DO (ut) y RE descansan en sus labores», expresando que debían evitarse en las voces canónicas, etc.

Los cánones más usados son aquellos que tienen la imitación exacta al unísono o a la octava. Hay otros regulares a la 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª, etc. Posteriormente se ha practicado una forma de canon irregular que respeta aproximadamente el dibujo melódico, los intervalos y los valores.

Por tanto, los cánones pueden ser de imitación exacta, regular o irregular.

Algunos cánones encadenan el final con el principio, no teniendo, teóricamente, fin y se llaman «Canon Infinitus». Los que terminan con una Cadencia pequeña o Coda se llaman «Canon Finito».

Además de las indicaciones para la entrada de las voces, en los cánones suele colocarse oportunamente un calderón en determinados sitios, para indicar la posibilidad de terminación.

Hay cánones que están escritos en pentagramas circulares cerrados.

Muchos compositores han escrito cánones. Entre los más conocidos podemos citar a Bach, Haydn, Mozart y Beethoven.

He aquí un ejemplo de Canon que puede cantarse de dos a cinco voces:

El Ricercare

Definición: De las Formas Musicales precursoras de la FUGA la más importante fue el RICERCARE. Se trata de una composición instrumental, antiguamente destinada preferentemente al órgano y al clavecín, que al ir perfeccionándose dio origen a aquella.

La palabra italiana «ricercare», en español significa «rebuscar», que en este caso se aplica a buscar cuidadosamente un modo equilibrado de disposición del discurso musical para conseguir un retorno periódico del tema, en entradas sucesivas con imitaciones dialogadas, que se presentan indistintamente a la 8.ª o a la 5.ª.

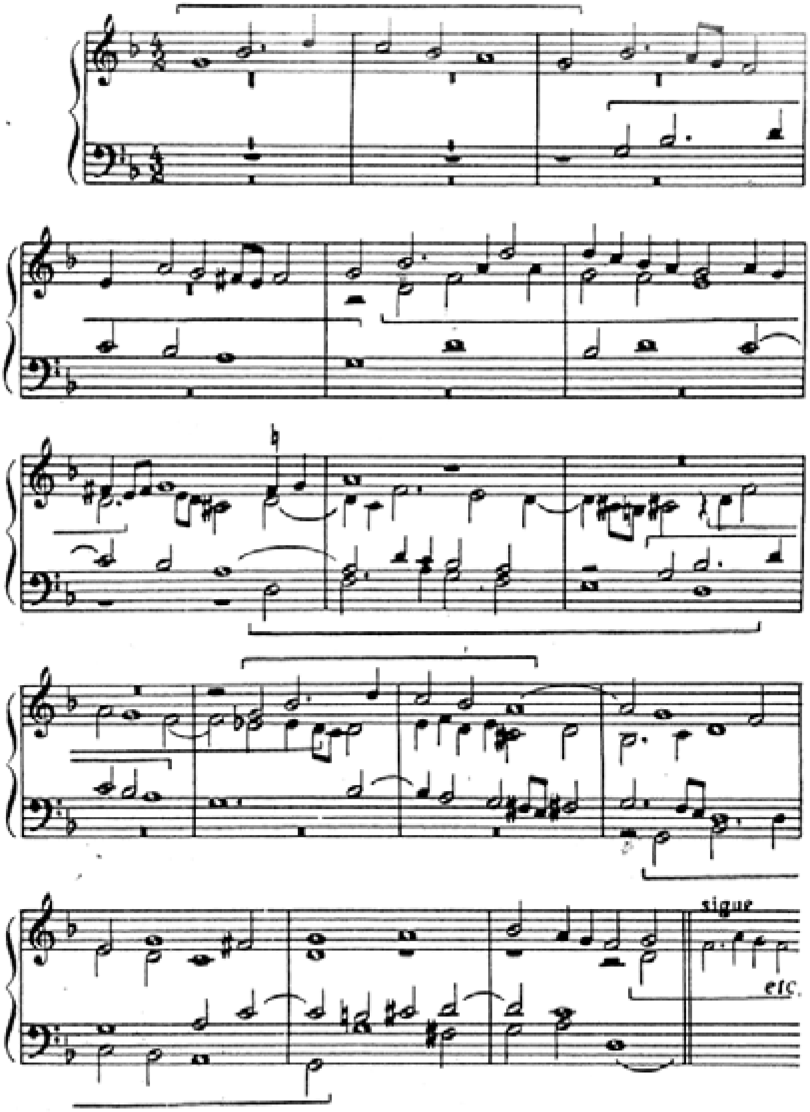
Por ser una forma musical de transición, no tiene normas fijas. En ocasiones a obras de estas características, con desarrollo variado y ornamentado, se les designó también con los nombres de Fantasía, «Canzone», Capricho, etc., como sinónimo de Ricercare.

El Ricercare es pues una pieza de forma libre, del siglo XVI y XVII, escrita en estilo contrapuntístico, imitando el motete polifónico, muy rico en elaboraciones imitativas, que dieron posteriormente —como ya se ha dicho— origen a la forma FUGA.

Ejemplo:

Ricercare G. Frescobaldi

Tonalidad: *Protus*
(modo eclesiástico)



Ejercicio: 1.°) Si es posible, práctica vocal del canon.

2.°) Análisis y posterior audición y lectura simultánea de unos Ricercare. Escritura de ejercicios sobre esta Forma Musical.

LECCION 6ª

El Coral

El Coral

Definición: Es una composición para canto en la iglesia protestante, típicamente alemana, creado por Martín Lutero y sus contemporáneos en el siglo XVI.

Lutero quiso proporcionar al pueblo cantos fáciles en lengua alemana para que pudieran cantarlos en las iglesias protestantes. El texto está casi siempre en alemán, pero también los hay en latín. En cuanto a la música se dedicaron a adaptar los textos religiosos a melodías populares y a melodías procedentes del canto gregoriano. También existen corales compuestos con melodías originales de los compositores, aunque siempre son de construcción muy sencilla. El propio Martín Lutero inventó alguna melodía para corales. Estas melodías solían ser muy sólidas y austeras; estando desprovistas de toda ornamentación melódica, resultaban de gran nobleza. Los corales durante el citado siglo XVI se cantaban al unísono, pero posteriormente se armonizaron en forma muy sencilla para las cuatro voces humanas básicas, que son: Soprano o Tiple, Contralto, Tenor y Bajo.

Lutero consideraba el canto de corales como uno de los elementos fundamentales de su Reforma religiosa: inducido por ello traducía casi siempre del latín a la lengua vulgar himnos del canto gregoriano.

Destaquemos que la palabra «Coral» se utiliza para referirse tanto al canto unísono como polifónico. Podemos considerar que, académicamente, existen las siguientes formas de Coral:

—el Coral propiamente dicho o Coral «en estilo severo»,
—el Coral figurado. Esta forma se inició cuando el pueblo cantaba a una voz y con gran lentitud. La melodía se consideró como «Cantus Firmus» y se le superponían melodías contrapuntísticamente más floridas y en ritmo más rápido. Posteriormente hacia el siglo XVI la melodía que se utilizaba como Cantus Firmus pasó al Soprano y se armonizaba con el resto de las voces.
—el Coral canónico, en el que la melodía principal y las demás voces adoptan esta forma de composición,

—el Coral fugado, en el que se usa el estilo fugado, empleándose como Motivo o Tema un fragmento de melodía de otro Coral.

El Coral llegó a su máxima perfección con las obras de Juan Sebastian Bach. Terminaba Bach sus Cantatas y sus Pasiones con corales a 4 voces y orquesta, obteniendo con ello gran plenitud y magnificencia, dentro de la mayor claridad y simplicidad en el tratamiento armónico y contrapuntístico.

Aunque el Coral es típicamente vocal, se escribieron corales para órgano, como preludio de las funciones religiosas y el Coral Variado (en el que la melodía puede identificarse a pesar de las ornamentaciones con que se adorna o varía) constituye una de las más bellas formas del arte religioso del siglo XVIII (Barroco). Los católicos alemanes hacia el siglo XVIII fomentaron, también en la liturgia, el Coral vocal.

Posteriormente el Coral se ha utilizado para grupos de cámara u orquestales, y hay obras que llevan inserto un Coral en el lugar donde el compositor desea conseguir un efecto de noble grandeza, particularmente en finales de obras.

Hay tratadistas que hablan de «un calderón al final de cada versículo». Mas no es cierta esta interpretación. Cuando veamos el signo del calderón en el transcurso de un Coral (¿había otro medio gráfico de expresión en la época?) no se trata de interpretarlo como hoy se hace con el calderón, sino, claramente, como una cesura del texto, un «brevísimo tenuto», casi imperceptible, que divide los versículos del texto. Entenderlo de forma distinta es, por desgracia, un error muy extendido. (Hemos de advertir que el último calderón sobre el acorde o nota final sí debe considerarse como tal).

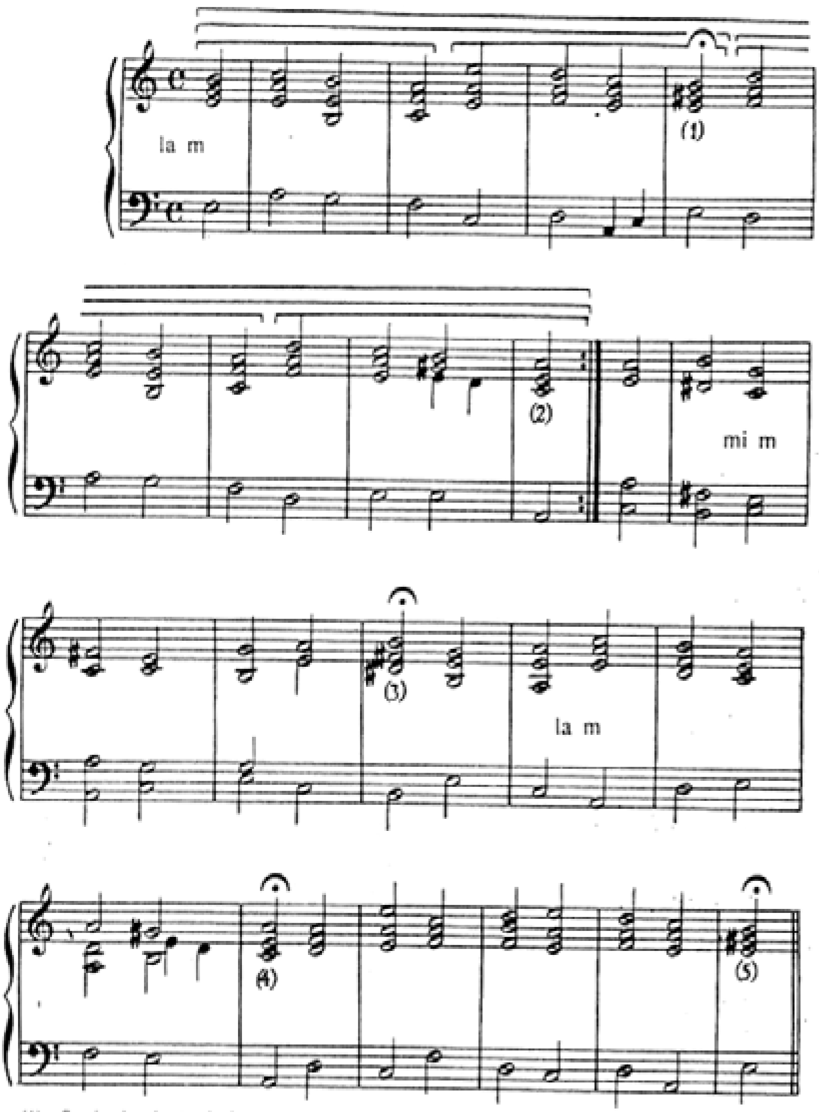
Es muy importante en el Coral que la forma sea simple y que los períodos musicales estén modelados sobre la rítmica del texto, para que éste pueda entenderse con facilidad.

La forma de Coral, aunque depende del texto, es preciso que observe una proporción aproximada en la amplitud de los episodios melódicos de manera que se pueda establecer entre ellos cierto equilibrio.

Escolásticamente podemos decir que la forma básica del Coral está constituida por la repetición de la frase de la primera parte con o sin signo de repetición (:‖) y la segunda parte se completa con dos frases más. Preferentemente esta segunda parte será siempre de mayores dimensiones que la primera, que se repite; hallaremos muchas ocasiones en que la segunda parte será de iguales dimensiones que la primera y también puede variarse la estructura acortando una frase de la segunda parte.

Ejemplo de Coral en Estilo Severo:

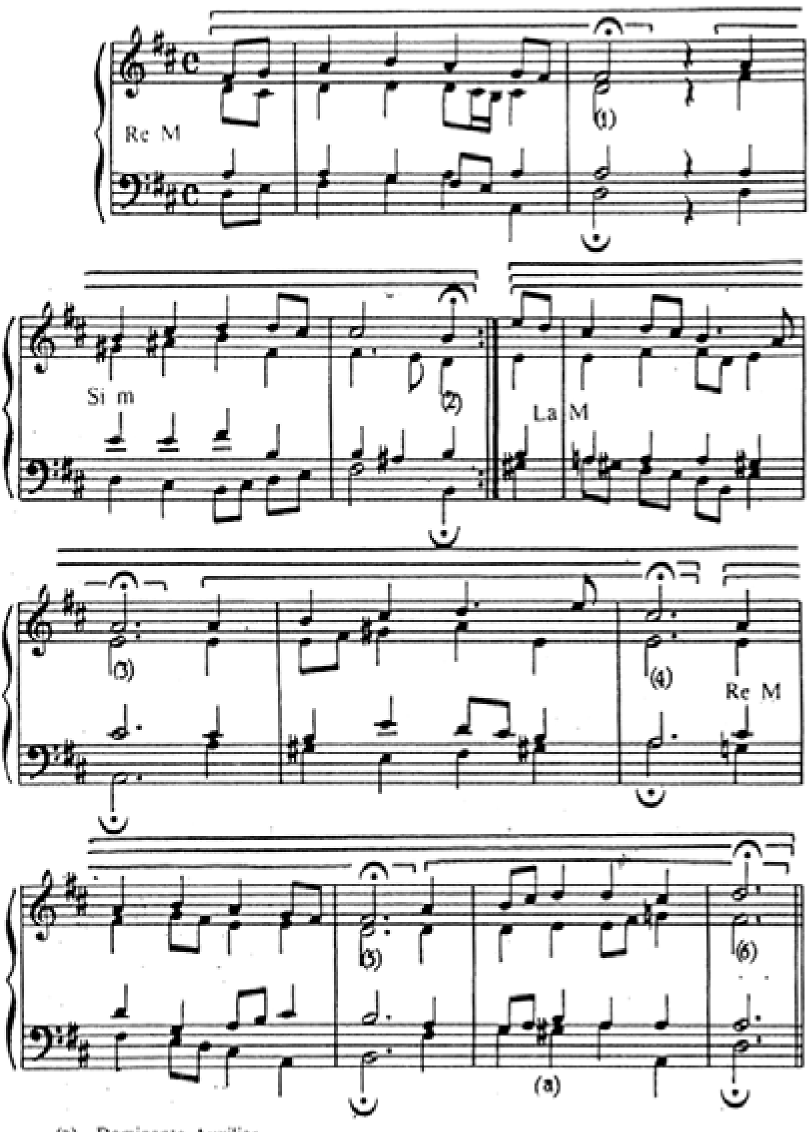
Ay, Dios del cielo — J. Mattheson



(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica Perfecta.
(3) Semicadencia Auténtica.
(4) Cadencia Auténtica Perfecta.
(5) Semicadencia Auténtica.

Ejemplo de Coral en Estilo Figurado:

En Ti estoy feliz J. S. Bach



(a) Dominante Auxiliar.
(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(2) Cadencia Auténtica imperfecta.
(3) Cadencia Auténtica Perfecta.
(4) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(5) Cadencia Evitada.
(6) Cadencia Auténtica Perfecta.

Ejercicios: Análisis y posterior audición y lectura simultánea de unos corales. Escritura de ejercicios sobre esta Forma Musical.

LECCION 7ª

El Motete

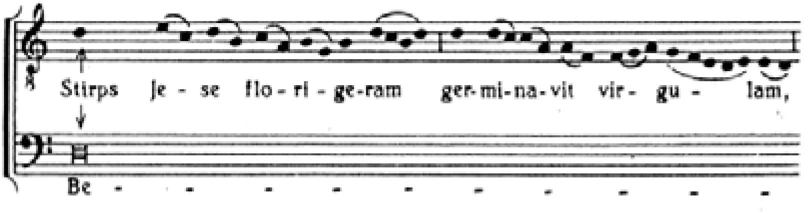
El Motete

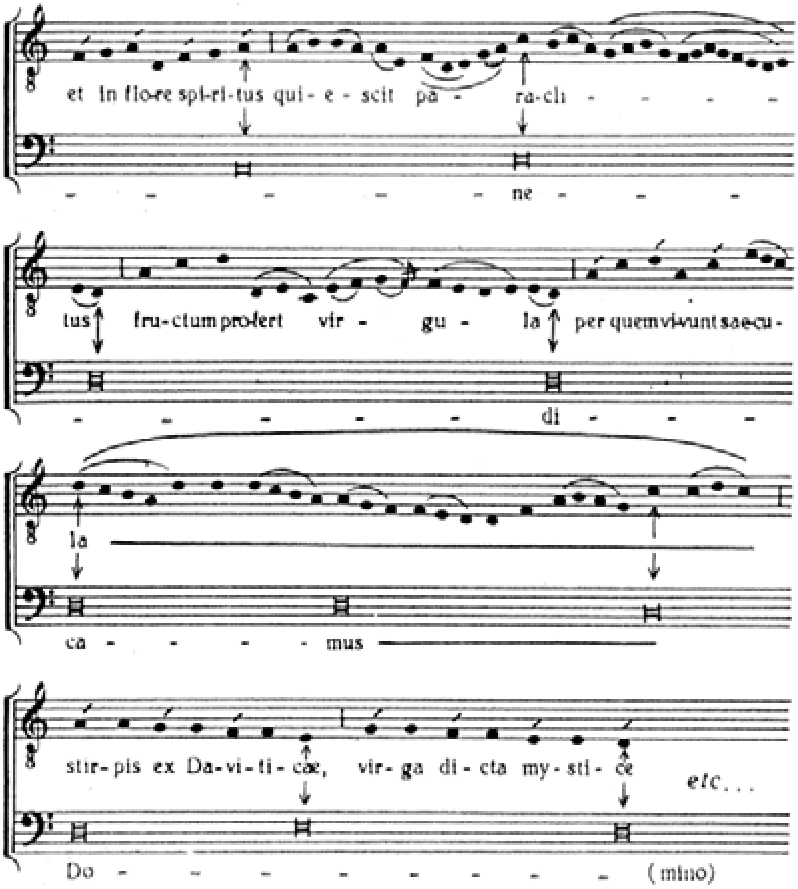
Definición: El arte de «guarnecer voces» del siglo XIII consistía en adornar las melodías con figuraciones de valores breves.

El MOTETE de los siglos XIII y XIV era una sucesión de variaciones polifónicas sobre un Canto Dado o Cantus Firmus, al que ya hemos aludido. El Cantus Firmus es una melodía preexistente que se toma como base de una composición polifónica y puede ser de origen profano o litúrgico. La escritura a base de Cantus Firmus fue el procedimiento predominante en los albores de la polifonía occidental hasta mediados del siglo XV y se basaba en la composición de nuevas melodías en torno al esqueleto de la que constituía el Cantus Firmus preexistente. Esta práctica aun subsiste en nuestros días en formas diversas, siendo una de ellas las improvisaciones sobre tema de canción, que se haya hecho popular, típicas en el género de «jazz».

Si un cantor entona el texto original sobre el Cantus Firmus y al mismo tiempo otro canta una nueva melodía con nuevo texto, que amplía y varía el citado Cantus Firmus, el resultado será lo que se conoce con el nombre de TROPO. También existen otras formas de Tropo.

Tropo sobre un «Benedicamus Domino» de la abadía francesa de St. Martial siglo XIII





Motete se llama, pues, a la voz que hacía un contrapunto florido de ritmo libre sobre el rígido esquema rítmico del Cantus Firmus, a modo de DISCANTO o DIAFONIA, que es la parte que se opone al Cantus Firmus en la parte superior, como voz añadida. El nombre de Motete viene del hecho de que el Cantus Firmus solo tenía algunas sílabas de texto y el Discanto o Diafonía contenía muchas palabras; siendo este nombre una adaptación del término francés «petit mot» (pequeña palabra), derivándose de «mots» (palabras) a «motets» y de ahí a Motete.

Posteriormente el Motete pasó a ser, básicamente, una obra vocal polifónica «a capella». No es un canto esencialmente litúrgico, ya que no se rige por el calendario del ceremonial. Es, si acaso, un canto para-litúrgico, eficacísimo como inspirador de un sentimiento contemplativo; en principio,

por el texto y por lo augusto, severo, sereno de su «tempo» y recoleta atmósfera musical. Al seguir el carácter del texto adquiere ciertamente cualidades dramáticas, cosa ya conocida por el canto gregoriano, que en el Motete puede intensificarse con un tipo de imitación libre, en la que cada voz maneja su propio acento expresivo, su fraseología y su dinámica. La historia del Motete abarca en rigor desde el siglo XIII al XVIII (Bach) y aún tiempos posteriores, ya que han escrito motetes grandes compositores como Mozart, Liszt, Brahms, Wagner, Franck, Gounod, Bruckner, Reger, Krenek, etc.

Si bien el «Motete gótico» se basó en el Cantus Firmus, pasa luego a ser una composición de forma más libre. Pero esta forma queda condicionada por el otorgamiento a cada frase del texto de una sección musical completa y acabada en si misma. A menudo puede observarse que cuando el texto se repite, repitese también la música, con lo que aparece un inconfundible e interesante «sentido temático». El Motete comienza exponiendo en una de sus voces una frase musical que podríamos denominar «diseño temático». Esta voz es respondida por otra y así sucesivamente.

La característica esencial de la textura polifónica del Motete reside en la imitación que una voz hace de otras, denominándose DUX (antecedente) a la primera exposición y COMES (consecuente) a la voz que responde con la misma idea temática. Denominaciones éstas que se aplican también al CANON y a la FUGA, formas que derivan del Motete.

Como queda indicado, y es lógico, el Motete sufrió mutaciones en el curso de los tiempos, pasando desde los primitivos de Perotín (Perotinus Magnus) del siglo XII, por los Palestrina, Lasso y Victoria, hasta los de los compositores románticos y post-románticos antes citados.

Los textos utilizados están normalmente escritos en latín sobre una estrofa de un Salmo u otro pasaje de las Sagradas Escrituras.

Como sucederá posteriormente en la FUGA, en el Motete las entradas sucesivas de las voces se presentan en una especie de imitaciones a la 5.ª ó 4.ª. Estas entradas de las voces son SIMPLES o DOBLES (Duplex) según vaya o no el «diseño temático» principal acompañado de un dibujo melódico secundario y diferente. Esto es: hay algunos motetes en los que la primera voz está siempre acompañada de otra con un diseño distinto, constituyendo el Duplex, que dio origen al CONTRAMOTIVO de la Fuga.

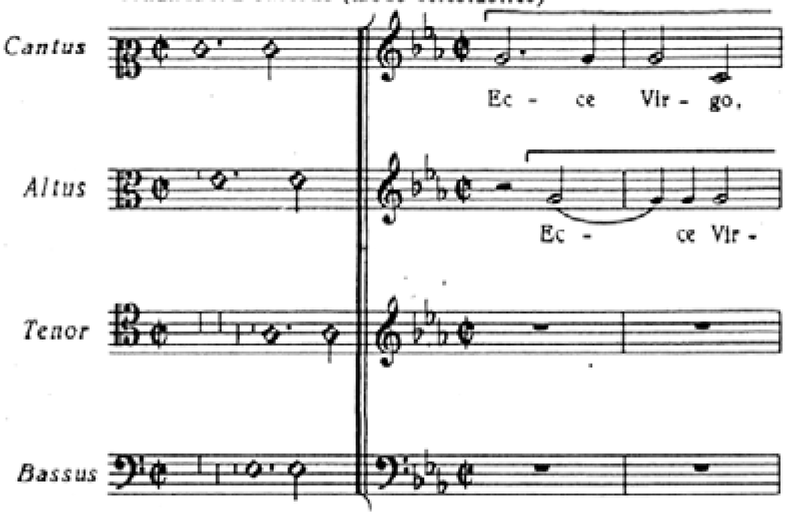
Debe tenerse en cuenta que, como norma general en toda FORMA MUSICAL, según ya dijimos, un período ha de ser RESPUESTA de otro que puede considerarse PREGUNTA.

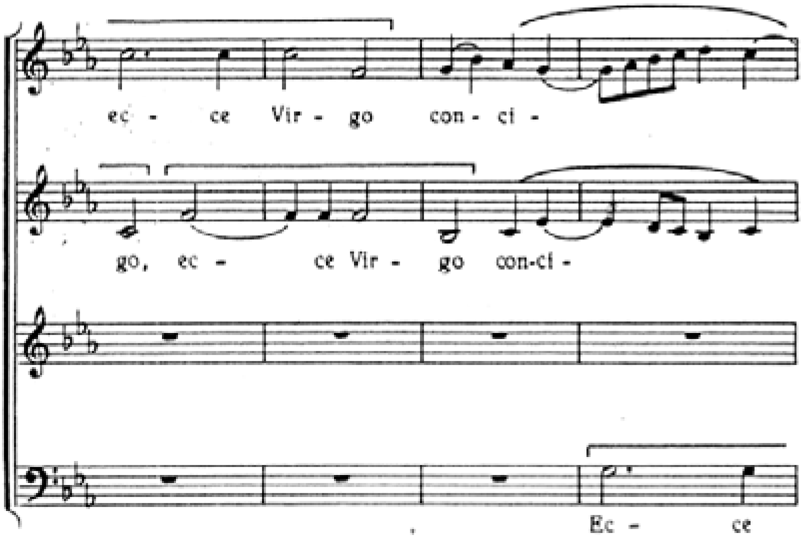
Ejemplo: Fragmento de Motete de Cristóbal de Morales

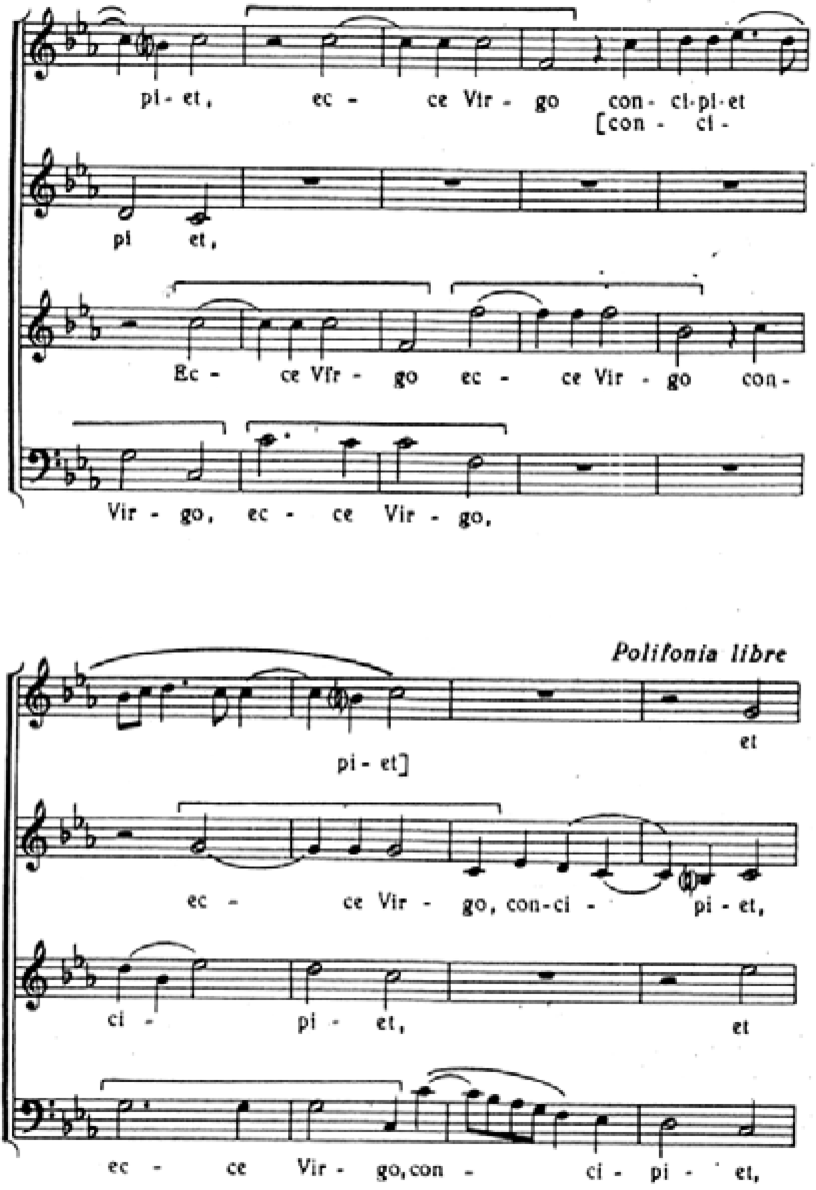
ECCE VIRGO CONCIPIET

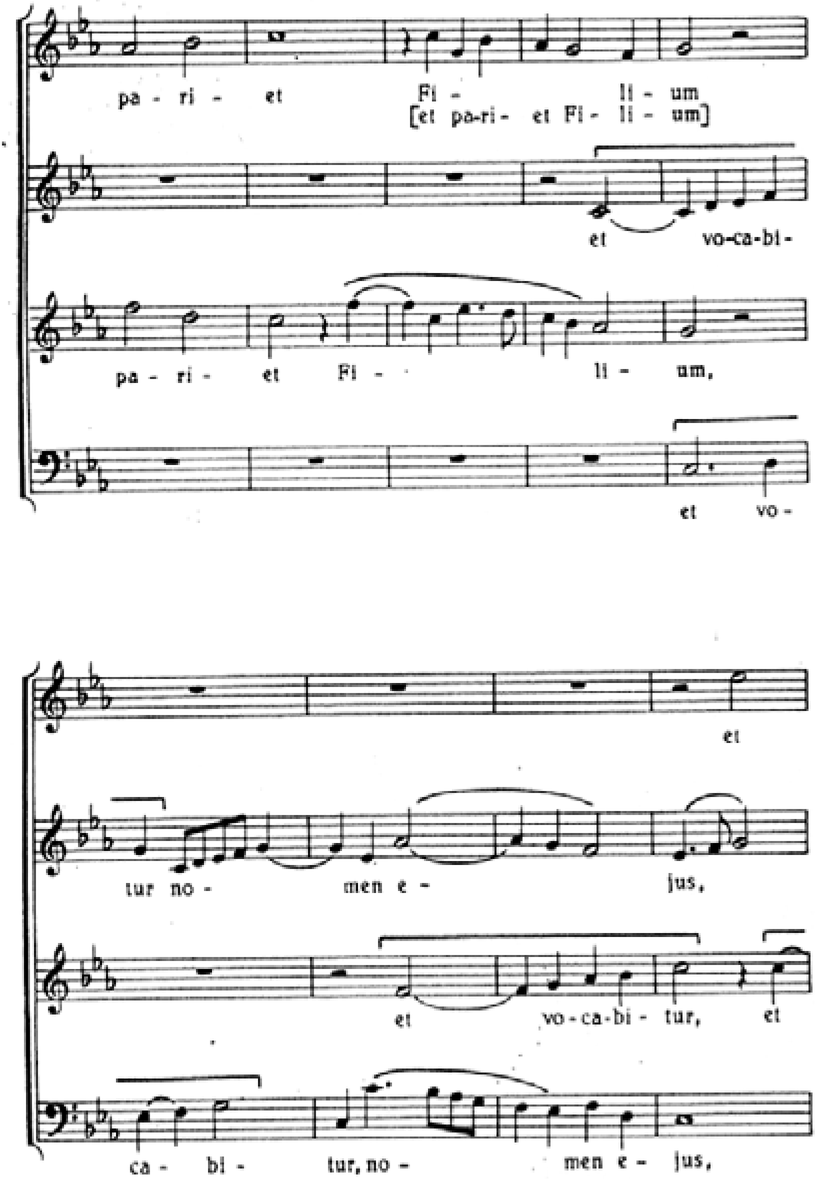
Polifonia imitativa

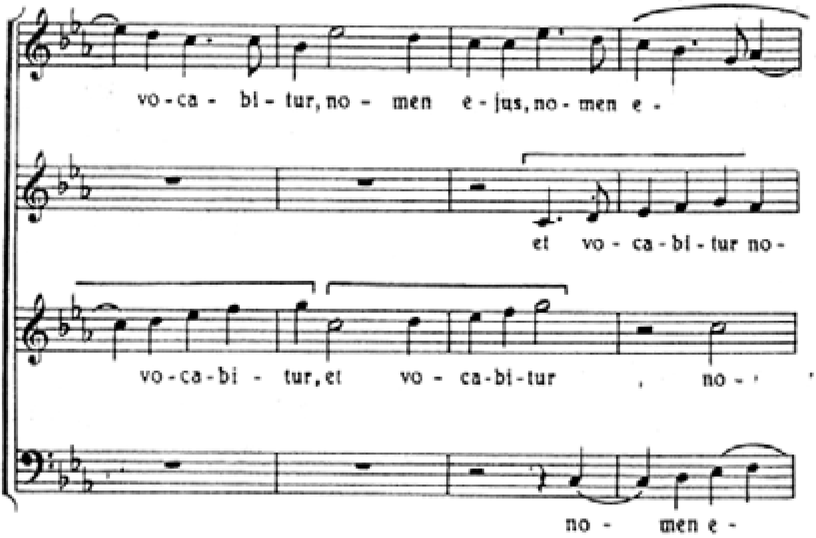
Tonalidad: *Deuterus* (modo eclesiástico)

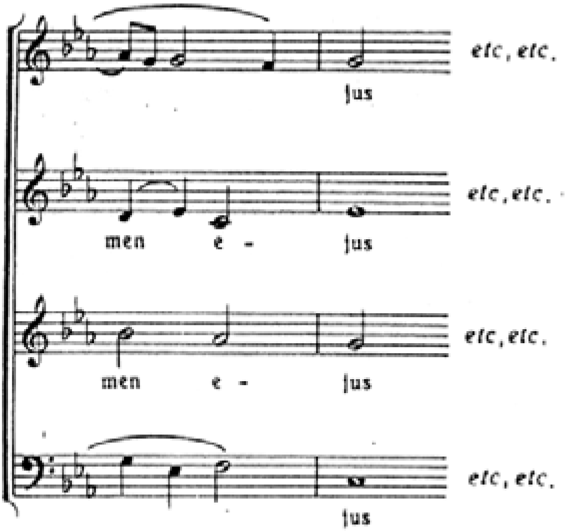





pi - et, ec - ce Vir - go con - ci-pi-et
[con - ci -
pi et,
Ec - ce Vir - go ec - ce Vir - go con -
Vir - go, ec - ce Vir - go,
Polifonia libre
et
pi - et]
ec - ce Vir - go, con-ci - pi - et,
ci - pi - et, et
ec - ce Vir - go,con - ci - pi - et,


pa - ri - et Fi - li - um
[et pa-ri- et Fi - li - um]
et vo-ca-bi-
pa - ri - et Fi - li - um,
et vo -
et
tur no - men e - jus,
et vo-ca-bi - tur, et
ca - bi - tur, no - men e - jus,





Ejercicio: Análisis y posterior audición y lectura simultánea de algún motete. (Por el carácter literario-vocal de ésta Forma Musical puede excusarse el ejercicio escrito.)

LECCION 8ª

El Madrigal

El Madrigal

Definición: La palabra «Madrigal» se deriva de «mandra» que significa rebaño; por ello originariamente era un canto pastoril.

El «Madrigal» es una forma antiquísima que evolucionó mucho y extendió su influencia sobre otras formas menores que lo tomaron como modelo y son satélites de su influjo.

Constituye el Madrigal una contrapartida del «Motete», ya que si éste es vehículo de actitud religiosa, aquél se convierte en la típica forma renacentista de la canción profana, popular en su texto e intención, pero aristocrática en el ámbito en que se mueve. Sujeto a la idea, metro, ritmo y rima de los versos a que sirve, el Madrigal carece de forma propia, pues se adapta a la poesía afectuosa y delicada a la que provee de frases musicales sin una elaboración temática como el Motete. Por ello se hace difícil definir el Madrigal musicalmente. Los hay con rigor estrófico y los hay con lírica continuidad. Unos discurren polifónicamente y, en cambio, en otros su textura homófona (1) es índice de un sentimiento armónico. Queda claro que el Madrigal es una forma poético-musical. Su origen es italiano y se trata de una composición típicamente vocal y de música «a capella», aunque pueden doblarse las voces con instrumentos o éstos sustituir parcial o totalmente a aquéllas, siendo esta última posibilidad menos habitual ya que la parte literaria desempeña un papel muy importante en el Madrigal.

Los antecedentes del Madrigal son muy diversos. Nosotros nos ocuparemos de los madrigales a 4 ó 5 voces en estilo contrapuntístico y homófono.

Con el fin de tener una idea aproximada de esta forma musical haremos notar que así como en la «Fuga» domina la unidad temática, en el Madrigal no era de rigor tal unidad, pudiendo el compositor escribir temas nuevos cada vez que el texto lo exigía. Con esta variedad temática se introdujo una mayor soltura y elegancia en el pensamiento musical que con ello adquiere

(1) Homofonía: una sola voz canta la melodía mientras otras solo hacen el papel de acompañantes con armonías verticales. Es pues una monodía acompañada.

realismo y emotividad expresiva al subrayar la música el contenido del texto, condensando una forma de arte superior en esta evidente búsqueda de la expresión del texto en la parte musical. En el siglo XVI y en el XVII el Madrigal representó la forma más evolucionada de la música de cámara, con uso del cromatismo, la verdad en la expresión, la esencia musical y la libertad en el comportamiento estético. El Madrigal está destinado a ser cantado por un conjunto reducido de voces selectas por su delicadeza y sensibilidad. Es por tanto censurable la modalidad de ejecutar madrigales mediante la intervención de coros numerosos.

El Madrigal definió el paso, en música, de la ARS ANTIQUA a la ARS NOVA y anunció la «Cantata Profana».

Es imposible pues establecer una norma fija para la forma arquitectónica del Madrigal, ya que depende demasiado del texto. El Madrigal presenta una forma musical similar al «Motete» y los desarrollos polifónicos frecuentemente se repiten permutando las voces y es suficiente alguna similitud de concepto literario, correspondencia de versos o de rima de palabras, para que haya repeticiones de periodos musicales. Muy a menudo el Madrigal se termina con un periodo repetido, lo que confiere sentido de final correcto y es factor fundamental para una equilibrada arquitectura musical. Desde el punto de vista tonal, como el Motete, ha de reafirmarse la tonalidad principal, especialmente en el primer y último episodio, mientras que en los episodios intermedios su misma variedad necesita un proceso modulante en consonancia con el «colorido» musical que pueda extraerse del texto.

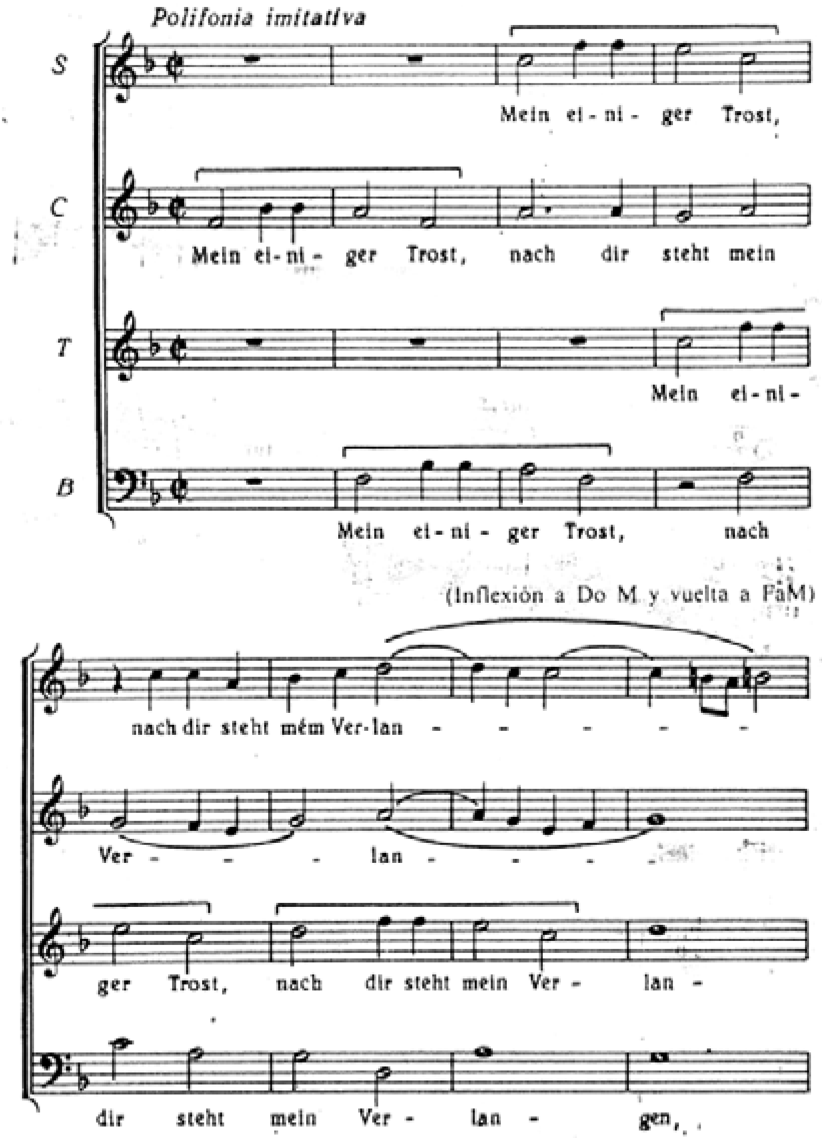
El «Madrigal dialogado» y el «Madrigal acompañado por instrumentos» serán directos antecesores de la Opera, ya que la preponderancia de la voz superior y la inteligibilidad del texto se va haciendo cada vez más manifiesta y más requerida por los oyentes.

En España las formas similares al Madrigal podemos considerar que son: la Villanesca, el Romance, el Villancico, el Soneto, la Ensalada, la Canción Polifónica, etc.

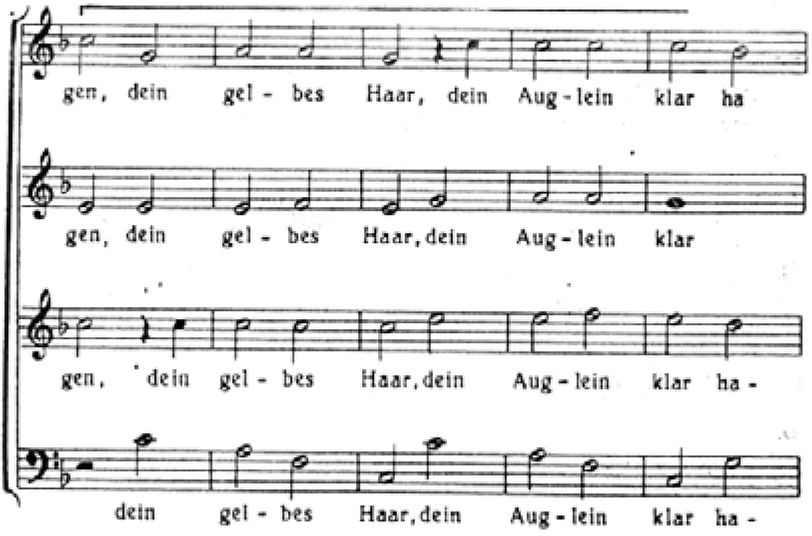
Ejemplo:

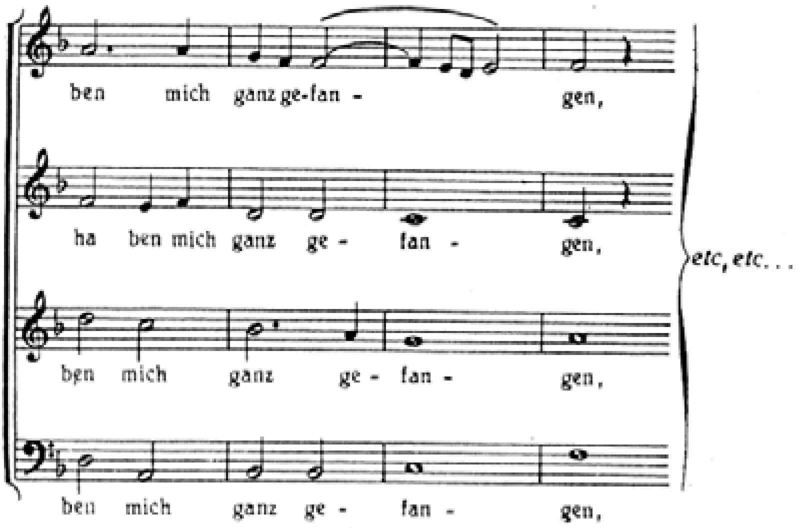
MADRIGAL

Mein einiger Trost — O. de Lasso



Polifonía homofona





Ejercicios: Análisis y posterior audición y lectura simultánea de obras de esta Forma Musical. (Por el carácter literario-vocal de esta Forma puede excusarse el ejercicio escrito.)

LECCION 9ª

La Fuga

La Fuga

Definición: La palabra FUGA tiene hoy distinta significación que en el siglo XVI. Entonces era una imitación que sólo se distinguia del Canon en que éste constituia una imitación más larga. En la obra «El Arte de la Fuga» de Juan Sebastian Bach (1685-1750) se designan como «contrapuntos» núms. 1, 2, 3, 4, etc., las 15 Fugas y 4 cánones que comprenden toda la obra. Los tratadistas generalmente dicen que la palabra latina Fuga, que también es española, significa huida y que se aplicó a esta clase de composición, que procede del Motete y del Ricercare, porque en ella parece que las voces huyen unas de otras sin alcanzarse nunca.

Esta forma de imitación, que en un principio era breve, se desarrolló y mejoró hacia la segunda mitad del siglo XVII, debiéndose a ello los diversos elementos que componen lo que hoy llamamos FUGA, que es una composición basada sobre un Tema o Motivo y Contramotivo únicos, que van siendo ejecutados alternativamente por las distintas voces en estilo imitativo y de los que pueden sacarse los principales componentes que se necesitan para su completo desarrollo.

La estructura total de una FUGA consiste en una serie de exposiciones y episodios. Pueden ser muchos o pocos, largos o breves. Las exposiciones pueden ser breves y los episodios largos o viceversa. El carácter y distribución de las exposiciones, los episodios y la estructura que con ellos se construya determinarán la FORMA conjunta de la pieza musical.

Los elementos constituyentes de la Fuga son:

1.° El MOTIVO, que también se designa con los nombres: Sujeto, Tema, Propuesta, Dux y Antecedente.
2.° La CONTESTACION, o también Respuesta, Comes y Consecuente.
3.° El CONTRAMOTIVO, Contratema o Contrasujeto.
4.° DIVERTIMENTO, episodio, puente, soldadura, etc.
5.° PEDAL.
6.° ESTRECHO.
7.° CADENCIA ó CODA FINAL.

La Fuga puede ser globalmente designada como:

—Fuga REAL.
—Fuga TONAL.
—Fuga MIXTA (Tonal-Real = Tónica-Dominante-Tónica en el Motivo).
—Fuga de ESCUELA.
—Fuga LIBRE, PERIODICA y REGULAR (normal).
—Fuga RETROGRADA o CANCRIZANTE.
—Fuga RIGUROSA (académica o de escuela).
—Fuga DOBLE (con dos motivos).
—Fuga TRIPLE (con tres motivos),
etc., etc.

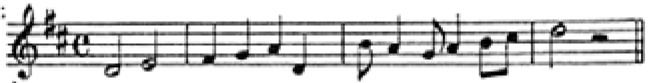
El MOTIVO o TEMA de una Fuga puede tratarse por movimiento directo, retrógrado o cancrizante, contrario o de espejo y cancrizante del contrario o de espejo; por aumentación o disminución de los valores y en contratiempo e interrumpido.

Ejemplos de imitaciones que pueden aplicarse al MOTIVO o TEMA de una FUGA REAL:

Antecedente

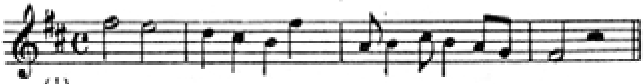
IMITACIONES

En Movimiento: Directo (copia exacta del antecedente)



Retrogrado ó Cancrizante

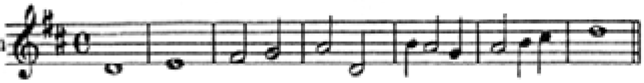
Contraria ó de Espejo



(1)

Retrograda ó Cancrizante del Contrario ó de Espejo

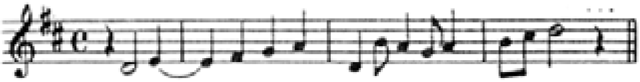
Por Aumentación



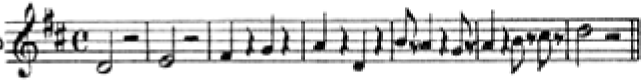
(1) Para ser exacta en el modo Mayor esta imitación comienza por la Mediante.

Por Disminución

Contratiempo ó Sincopada



Interrumpido



(Se recomienda la ejecución de ejercicios sobre estas imitaciones.)

Nos ocuparemos de las dos Formas de Fuga más importantes: la Fuga REAL y la Fuga TONAL.

Se entiende por Fuga REAL aquella cuyo Motivo empieza en la Tónica, Mediante o Dominante del tono principal y concluye en uno de estos mismos grados (o sea, que el motivo claramente no modula). Para dar entrada a la Contestación (que es casi igual al Motivo y se presenta a la 5.ª superior o 4.ª inferior) ha de mediar un fragmento que module al tono de la Dominante.

Es Fuga TONAL aquella cuyo Motivo empieza con la Tónica, Mediante o Dominante del tono principal y modula (MUTACION) al tono de la Dominante. La CONTESTACIÓN por tanto, también modula del tono de la Dominante al de la Tónica, de la tonalidad principal de la Fuga.

Existe un caso en que hay diferencia entre la Contestación y el Motivo y es cuando el Motivo empieza con un salto de Tónica a Dominante, a lo que la Contestación responderá con un salto de Dominante a Tónica y puede presentarse de manera inversa, o sea: que el Motivo tenga un intervalo de Dominante a Tónica al que corresponderá una Contestación de Tónica a Dominante.

El plan arquitectural de la Fuga de ESCUELA (o Estudio) contiene: Exposición (contraexposición) y reexposiciones, episodios o divertimentos, pedal, estrecho y cadencia ó Coda final.

Estos periodos se configuran de las maneras siguientes:

—*Exposición:* Es la parte con la que comienza la Fuga, en la que hace la primera aparición el Motivo, Tema o Sujeto, la Contestación o Respuesta y el Contramotivo, Contratema o Contrasujeto.

—*Contraexposición y reexposiciones:* Son las partes en que se imita la exposición. Las reexposiciones pueden presentarse en número indeterminado, siendo habitual la primera reexposición en el tono de la Dominante y tres reexposiciones más: una en el tono relativo, otra en el tono de la Subdominante y la tercera en el tono relativo de la Subdominante. La contraexposición no es obligatoria. Se trata de una prolongación de la exposición precedida o no por un episodio. En la contraexposición la Respuesta aparece antes que el Motivo. En las fugas a 2 ó 3 voces su utilización es excepcional. El término contraexposición puede estar suprimido y sustituido por el de reexposición.

—*Episodios o Divertimentos:* Se intercalan entre la exposición y contraexposición y preceden a todas las reexposiciones que se puedan realizar en una Fuga. Estos Episodios se forman con diseños de ideas del Motivo, Contramotivo o de alguna parte libre e incluso con una idea nueva, los cuales se van imitando, más o menos libremente según casos, alternando en las distintas voces, en forma o no de progresión hasta llegar a la tonalidad deseada para continuar la Fuga. Se puede distinguir entre Episodio y Divertimento, dando la segunda denominación cuando se trata de un fragmento en progresión armónica.

—*Pedal:* Se trata de una voz que sostiene una nota (normalmente la Dominante del tono principal) mientras las otras voces se entremezclan en imitaciones cerradas. Puede emplearse antes o después del «Estrecho» para prepararlo o también para su conclusión. Normalmente se produce en parte grave y su objetivo es anunciar la tonalidad principal en que se presentará el siguiente período. Las imitaciones cerradas de las otras voces pueden ser diseños oídos en la forma indicada para los «Episodios» (a).

—*Estrecho:* Parte final de la Fuga en la cual las entradas de las voces se suceden con mayor proximidad que en las demás partes de la misma, acortando las distancias en cada entrada, o sea, que cada entrada de voz es más cerrada que la anterior, particularmente si el imitado es el mismo elemento temático, que puede ser el «Motivo» y/o «Respuesta» completo o fragmentado. También pueden utilizarse otros elementos de la Fuga.

—*Coda o Cadencia Final:* Es un fragmento para terminar la composición, al que se da sentido conclusivo, bien repitiendo algún motivo ya expuesto o bien con breves acordes cadenciales finales.

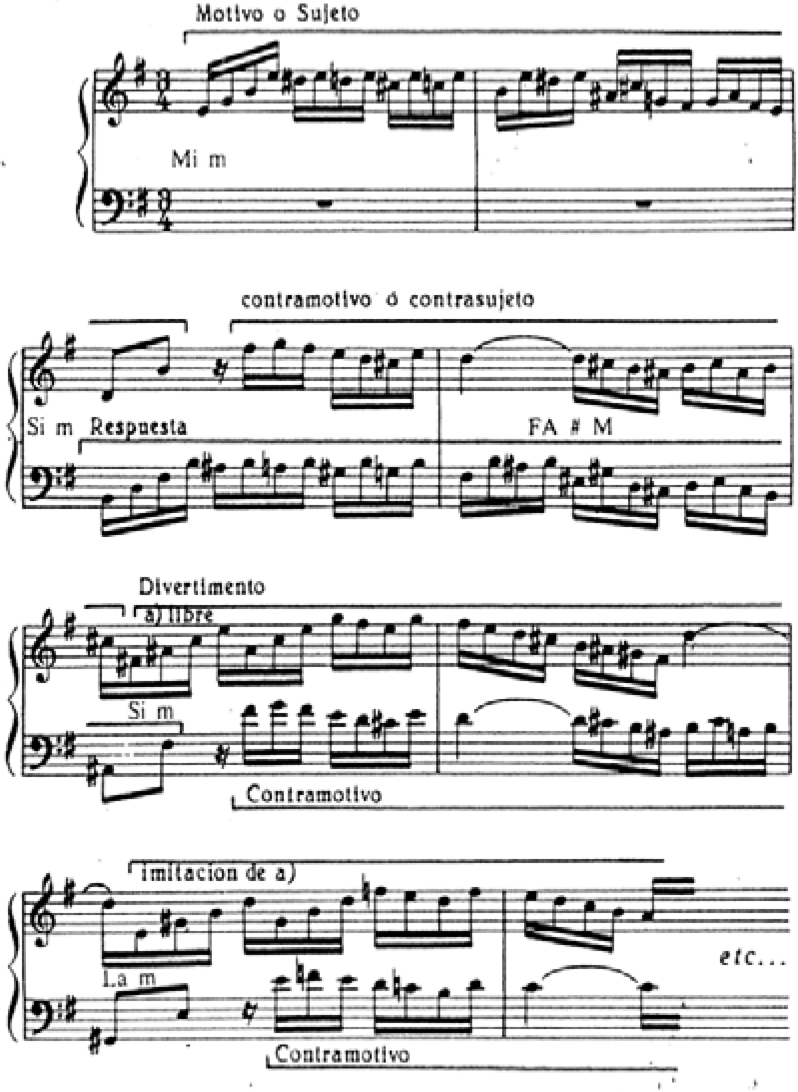
Veamos seguidamente un ESQUEMA ESTRUCTURAL DE FUGA a dos voces:

a) Secciones	Exposición		Episodio	Reexposición 1.ª		Episodio
b) Tonalidades	Principal	5.º grado o Dominante (1)	Modulante	Relativo menor (2)	Dominante del relativo menor	Modulante
c) Voz 1.ª	—	Respuesta	Divertimento o período de transición	Motivo		Divertimento o período de transición
d) Voz 2.ª	Motivo				Respuesta	

a)	Reexposición 2.ª	Episodio	Reexposición 3.ª	Episodio	Final	
b)	Subdominante	Modulante	Del Tono pral. Mayor al de 2.º grado o en menor al 6.º	Modulante al Tono principal	Principal	Principal
c)		Divertimento o Período de transición	Respuesta	Divertimento y PEDAL de Dominante del Tono Principal (3)	Estrecho	Coda
d)	Motivo					

(1) 5.º grado en modo menor (ver el ejemplo siguiente) y Dominante en modo Mayor.
(2) Cuando la Fuga está en tono mayor. Si está en tono menor al relativo mayor.
(3) El Pedal únicamente se usa en Fugas a tres o más voces.
(a) También pueden usarse pedales dobles de Tónica y Dominante y pedales en parte aguda.

Ejemplo de Exposición de una Fuga a 2 voces (J. S. Bach).



Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de Fugas. Escritura de una estructura de Fuga a dos voces. (La particular estructura de esta Forma aconseja, excepcionalmente en esta «Guia», la escritura a dos voces.)

LECCION 10ª

Formas Musicales Gregorianas.
El Canto Gregoriano. La Misa

El Gregoriano

Definición: La Música Gregoriana o Canto Gregoriano es el que usa la Iglesia Católica en su culto y se denomina gregoriano en honor a San Gregorio Magno o el Grande, del siglo VI, que reunió y ordenó obras, formando un libro de cantos litúrgicos llamado «Antifonario» atraído por la unción religiosa que inspiraba la suavidad y ternura de esta música.

Los antecedentes del gregoriano se pierden en la oscuridad de los tiempos y son de origen judío, con influencias helénicas y romanas. Son completamente desconocidos los autores de los primitivos cantos, que a través de generaciones y lugares fueron modificándose al pasar, por tradición oral, de unos a otros, hasta su posterior fijación en notación neumática.

El Canto Gregoriano usado por la Iglesia es monódico, modal y de ritmo libre.

Las Formas Musicales modernas y la manera de reexponer motivos, fragmentos, incisos, frases, etc., tienen su origen en el canto gregoriano, así como el equilibrio tonal, cuyo sistema para las tonalidades litúrgicas está tomado, en parte, de los modos griegos. En las actuales Formas Musicales no hemos hecho más que ampliar el «sentido formal consciente» que ya existía en la música gregoriana cuyo fundamento hemos ido desarrollando y cambiando de situación, ordenándolo a través de diversas adaptaciones.

Las Formas básicas gregorianas son:

EL SALMO Y LA SECUENCIA (precursores del «Lied»).
EL RESPONSORIO (precursor del «Rondó»).
LA ANTIFONA Y EL HIMNO (precursores de formas del canto popular).

La Misa

La Misa es el acto principal de la liturgia católica. Ha tenido dos manifestaciones distintas según se trate de una Misa ordinaria o de una Misa con solemnidad externa. De todas las oraciones que integran la Misa hay cinco

que, si se rezan (o cantan), son siempre las mismas y forman parte del «Ordinario» de la Misa. Estas oraciones son: Kirie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei. Las otras partes de la Misa son textos «variables» durante todo el calendario litúrgico siendo «propios del tiempo» o «propios de los santos». Las partes «invariables» (o del Ordinario) son las que se cantan polifónicamente por un coro o unisonalmente por los fieles y las «variables» (o del Propio) se cantan con el histórico-monódico «Canto Gregoriano». Estas partes «variables» de Canto Gregoriano suelen ser más de tipo «antifonal» (1) y se designan con los nombres de: Introito, Ofertorio, Communio, Secuencia y otras de tipo «responsorial» (2) llamadas: Gradual, Alleluya y Tracto.

La composición de Misas polifónicas basadas en el texto de las partes «invariables» data de los albores de la polifonía en los siglos XIII y XIV y de ello se han ocupado casi todos los compositores desde dicha época hasta nuestros días, siendo la composición de misas donde el arte de los compositores de todos los tiempos se ha manifestado con mayor plenitud. Entre una interminable lista de compositores, además de todos los polifonistas más o menos relacionados con la vida religiosa, podemos citar, entre los que han escrito misas, a Haydn, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Bruckner, Verdi, Rossini, Weber, Cherubini, Berlioz, Strawinsky, etc.

Vista en su aspecto puramente musical la Misa es una composición polifónica para coro solo («a capella»), o coro y solistas, a los que se puede añadir el órgano y/o la orquesta en cualquiera de sus plantillas instrumentales. Como tema principal para dar forma musical a la Misa se escogía una melodía gregoriana o popular e incluso profano-galante, lo que servía de base o «Cantus Firmus» y también de enlace entre las diversas piezas que formaban la Misa. La melodía elegida como «Cantus Firmus», al ser reproducida en valores de diversa duración, iba perdiendo su carácter rítmico original, particularmente en las de procedencia profano-galante cuyo carácter quedaba diluido en esta forma de trama polifónica.

La forma de la comunmente llamada «Misa Musical» en el siglo XVI (estilo Palestrina) partía de una melodía gregoriana como material temático (o una canción o bien un tema inventado por el compositor) con la que se elaboraban los distintos trozos de la Misa en forma de «Motetes», desarrollando el Cantus Firmus siempre de manera nueva y otorgando al desarrollo de las frases el mismo orden en que aparecían en la melodía temática o, en ocasiones, alterándolas, confiriendo la máxima fantasía a ese tratamiento fraccionado de la melodía-base-temática. La Misa así tratada es una composición de forma libre que encuentra su unidad en el desarrollo de los Cantus Firmus siempre en forma diversa.

Posteriormente al ir surgiendo otra orientación arquitectónica de la forma músical con ideas nuevas, la Misa ha ido cambiando y se trata la Forma de la misma por periodos, construyendo sus distintas partes con los esquemas formales A - B - A; A - B - C - B - A; A - B - C - D - A; etc.

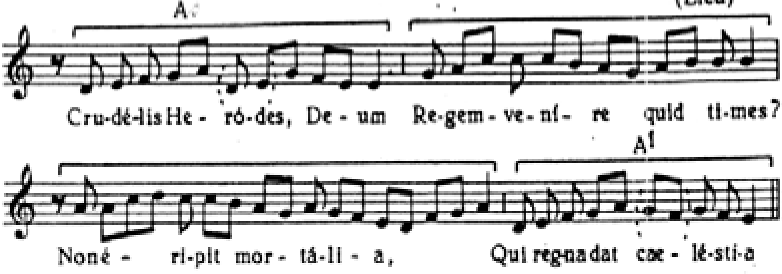
(1) Antífona: canto alternado de dos coros.
(2) Responsorio: un solista canta estrofas y el coro un fragmento a modo de estribillo.

Con la nueva orientación en la litúrgia católica últimamente promulgada, no es obligatorio cantar las cinco partes «invariables» anteriormente citadas, si no que ordinariamente se cantan únicamente el Kirie, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei, lo que se considera como «misa básica», igual que se hacía en otros tiempos antes de incorporarse a la forma cantada el Gloria y el Credo, que ahora suelen suprimirse.

Como ejemplo a lo expuesto en cuanto a la influencia del Canto Gregoriano en las Formas Musicales posteriores exponemos a continuación dos Cantos, antecedente el primero de la Forma «Lied» y el segundo del «Rondó».

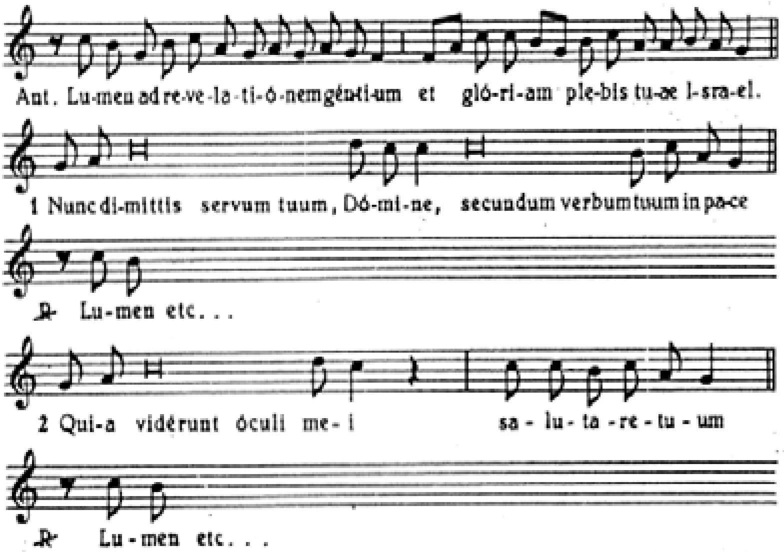
CRUDELIS HERODES - Vísperas en la Epifanía del Señor

(Lied)



LA PURIFICACION DE MARIA - Bendición de las Candelas

(Rondó)



Ejercicio: Lectura y audición simultánea de cantos gregorianos y alguna misa. (Por el carácter específico del gregoriano se suprime el ejercicio escrito.)

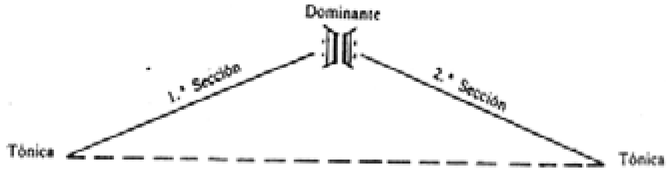
LECCION 11ª

La Suite (I). Tiempos característicos: Allemanda

La Suite

Definición: Serie de piezas de carácter diverso, con raigambre de aires de danza, escritas en una tonalidad única, con un orden más o menos fijado en su distribución, pero teniendo dos formas arquitectónicas bien definidas: la Forma Binaria y el Rondó.

Se originó en el siglo XVI y a comienzos del siglo XVII ya se habia establecido un orden determinado. En los siglos XVIII y XIX se siguieron escribiendo suites con el nombre de Divertimento, Casación, Partitas, etc. La Suite es contemporánea de la «Fuga», sin embargo son fundamentalmente diferentes ya que la «Fuga» es una especie de «Motete» instrumental y la Suite proviene de la danza como ya se ha dicho. La forma de las piezas que constituyen la Suite es en general BINARIA, es decir en dos secciones y aunque la estructura binaria es siempre similar, el ritmo —que proviene de las danzas— es diferente, lo que les confiere distinto carácter. En la primera sección una tonalidad asciende de Tónica a Dominante y en la segunda desciende de Dominante a Tónica (pareciéndose gráficamente a un frontis de la arquitectura griega, como dice Joaquín Turina en la «Enciclopedia abreviada de Música». Editorial Labor).



Estas dos secciones se repiten mediante el signo normal de repetición, como queda indicado.

El número de piezas que constituyen la Suite no está determinado. En ella podemos encontrar, además de Allemanda, Corranda, Zarabanda y Giga que son las más habituales, otras como Obertura, Sinfonía, Preludio, Pavana, Gallarda, Chacona, Bourre, Rigodón, Pasacalle, etc. Pero el carácter distintivo de las piezas referidas, puede reducirse a los cuatro tipos primeramente citados y, entre la notable variedad de piezas que ofrece la Suite, se destacan éstas cuatro con la disposición siguiente, que es la más frecuentemente empleada, combinando movimientos y compases que alternan la rítmica elemental de los mismos:

1.ª Pieza: ALLEMANDA. Movimiento moderado. Compás de dos o cuatro tiempos.

2.ª Pieza: CORRANDA. Movimiento vivo. Compás de tres tiempos.

3.ª Pieza: ZARABANDA. Movimiento lento. Compás de tres tiempos.

4.ª y última PIEZA: GIGA. Movimiento vivo y compás a 3, 6, 9 ó 12 partes.

Esta disposición de las partes fundamentales de la Suite anticipa el ideario de los cuatro tiempos de la «Sonata moderna», aunque dicha Sonata pueda ser también de tres tiempos (moderado, lento y vivo).

La temática en los tiempos de la Suite se expone en el tono principal y luego hay un desarrollo en forma de progresiones, imitaciones completas o fragmentadas, directas o por movimiento contrario, con elementos secundarios y partes libres que van produciendo modulaciones hasta la cadencia con que termina la parte primera que pasa, como se ha dicho, de Tónica a Dominante, si la obra está en modo Mayor. Si la tonalidad principal está en modo menor, esta primera parte modulará al correspondiente relativo Mayor, aunque ello no sea norma fija. En ambos casos también puede modular a una tonalidad afín. La segunda parte es un proceso de regresión de Dominante a Tónica, o de relativo Mayor a tonalidad principal menor y también de tono afín a tono principal, teniendo por tanto, características similares a la parte primera, conteniendo diseños y fórmulas conclusivas de la referida primera parte, aunque ya en la tonalidad principal.

De esta forma de Suite partió una corriente fecunda en el campo instrumental y hasta nuestros días siguen escribiéndose suites en las que se reúne un número indeterminado de piezas que ya no dependen de aires de danza exclusivamente y tienen carácter diverso con organización llena de fantasía y libertad.

Entre los compositores que han escrito suites del tipo anteriormente aludido podemos citar a Schumann, Debussy, Strawinsky, Chaikovsky, etc.

Consideremos las cuatro piezas básicas citadas, utilizadas habitualmente en los siglos XVII y XVIII (1):

---

(1) (Antes de seguir es oportuno informar que durante el siglo XVI algunas de estas danzas, tenían una forma muy sencilla y no presentaban la anacrusa que posteriormente les fue característica en la Suite. Esta anacrusa aparecerá aproximadamente un siglo después. Asimismo algunas de las piezas de la Suite sufrieron modificación en el movimiento o «tempo» durante la referida época y en su proceso de incorporación a la misma.)

1.° ALLEMANDA: En español «Alemana», es la danza que generalmente sirve de movimiento inicial a la Suite, reemplazando al Preludio si éste no existe, siendo casi siempre un tiempo más bien moderado, en compás de 2 ó 4 tiempos. Su estructura es binaria con modulación en la parte primera y vuelta al tono principal en la segunda. Es característico el comienzo con una anacrusa. Los diseños melódicos pocas veces tienen aspecto de verdadero tema por su cortedad y fraccionamiento. Son más bien una sucesión de semifrases formadas por semicorcheas o corcheas ininterrumpidas, que pasan por varias imitaciones modulantes antes de la habitual reaparición de la fórmula del diseño musical tanto en la Dominante como en la Tónica. En general las dos partes que se repiten, con signo de repetición, son, aproximadamente, de igual extensión, pudiendo ser algo más larga la segunda parte que la primera, con una breve CODA que puede no existir.

Ejercicios: Los ejercicios de ésta undécima lección pueden realizarse en conjunto al terminar la siguiente lección.

LECCION 12.ª

La Suite (II). Corranda. Zarabanda. Giga

Continuando la Lección 11.ª nos ocuparemos de las tres restantes piezas de la Suite:

2.° CORRANDA: o Corrente, vocablos procedentes de la palabra francesa «Courante» castellanizada por los vihuelistas españoles. El origen de la nominación de esta danza procede de la palabra latina «currere» que en español significa correr. Esta pieza forma contraste con la «Allemanda» que le precede. El compás es ternario y se escribe en 3/4 ó 3/2. Puede encontrarse alguna CORRANDA escrita en 6/4; en este caso se trata en realidad de dos compases de 3/4 reunidos en uno de 6/4. También comienza «al alzar» con una anacrusa y puede ser una especie de «movimiento perpetuo» de corcheas iguales con aire vivo. Pero también encontramos a menudo que el primer tiempo, por medio de puntillo, se apoya y se prolonga hacia el segundo. Mediado el siglo XVII ello dependía de que el estilo del compositor estuviera o no italianizado.

Su estructura binaria es similar a la forma de la «Allemanda», con la segunda parte ligeramente alargada en ocasiones y algo más expresiva.

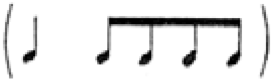
Además de los citados nombres en español también se designa «CORRIENTE».

3.° ZARABANDA: Zarabanda, Sarabande o Sarabanda es una forma de danza de origen español. Compás ternario de movimiento reposado y carácter noble que consta de dos repeticiones de ocho compases, aunque la segunda repetición puede ser el doble de larga que la primera. Al hablar de sus orígenes algunos autores dicen que la Zarabanda es de origen árabe-morisco. En principio era una danza viva y frívola que se convirtió, al trasplantarse a Europa hacia fines del siglo XVII, en danza noble y austera. (Felipe Pedrell en su libro «Las Formas Pianísticas» dice: «Hay quien cree que recibió el nombre de una tal Sara, sevillana por más señas, mujer endiablada y tentadora»). Al transformarse en tiempo grave y noble podemos considerarla como el antepasado del movimiento «Lento» de las sonatas y sinfonías actuales. Comienza en tiempo fuerte (Thesis), o sea, en el primer tiempo del compás de 3/4; en la melodía son raras las notas breves, pudiendo existir trinos, grupetos, mordentes, etc., particularmente en las compuestas para

clavecín. El esquema arquitectural de la Zarabanda característico de J. S. Bach es:

En ocasiones y particularmente los compositores italianos (Frescobaldi, Corelli, Doménico y Antonio Scarlatti, Padre Martini, Zipoli, etc.), la tercera frase A^2 no la escribieron como una reexposición del periodo A, sino que la convierten en un episodio nuevo, más o menos independiente, que puede desarrollarse de dos en dos compases.

La Zarabanda puede tener frecuentemente terminaciones femeninas y el segundo tiempo del compás fundido con el tercero, de la forma siguiente: 1.^er^ tiempo: negra; 2.° y 3.°: corcheas.



La formación tonal es la misma que las anteriores partes del Suite.

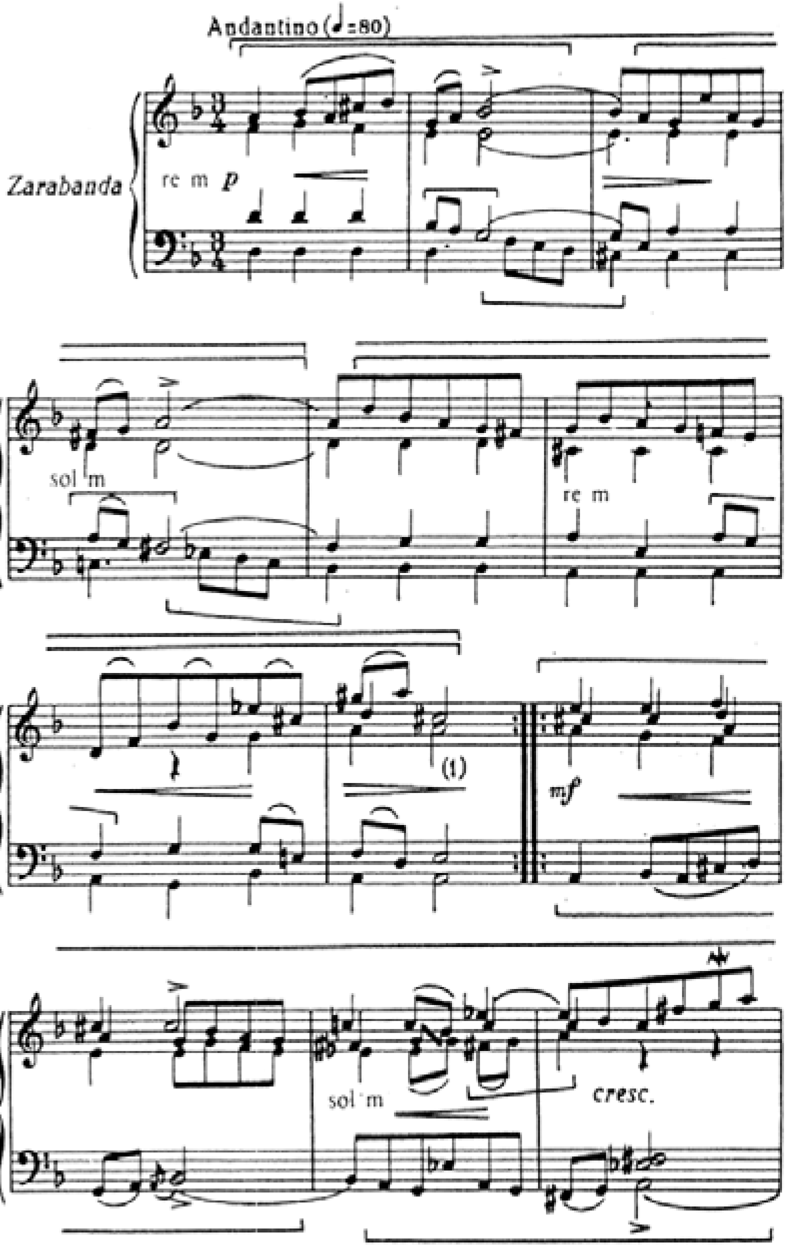
4.° GIGA: Antigua danza de origen inglés que se extendió por el continente a mediados del siglo XVII tomando carta de naturaleza en Italia donde alcanzó el máximo esplendor en el siglo XVIII. Su adopción en Europa se debió, principalmente, a razones de virtuosismo instrumental con bases muy musicales en la forma. Es la pieza característica del final de la Suite.

Se escribía en compás ternario o cuando menos compuesto de unidades de tiempo de valor y acentuación ternarias. Estos compases son pues: 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8. Algunos autores, Bach entre ellos, escribieron excepcionalmente Gigas en 4/4. Su movimiento es muy vivo; por ello se sitúa al final de la Suite, para que el ejecutante pueda lucir sus habilidades de virtuoso, que favorece su ritmo original, rápido y brillante que contrasta sobresalientemente con los demás movimientos de la Suite. Bach la trató en estilo fugado o simplemente imitativo e introdujo, a veces, como motivo de la segunda parte, la inversión por movimiento contrario del Motivo de la primera.

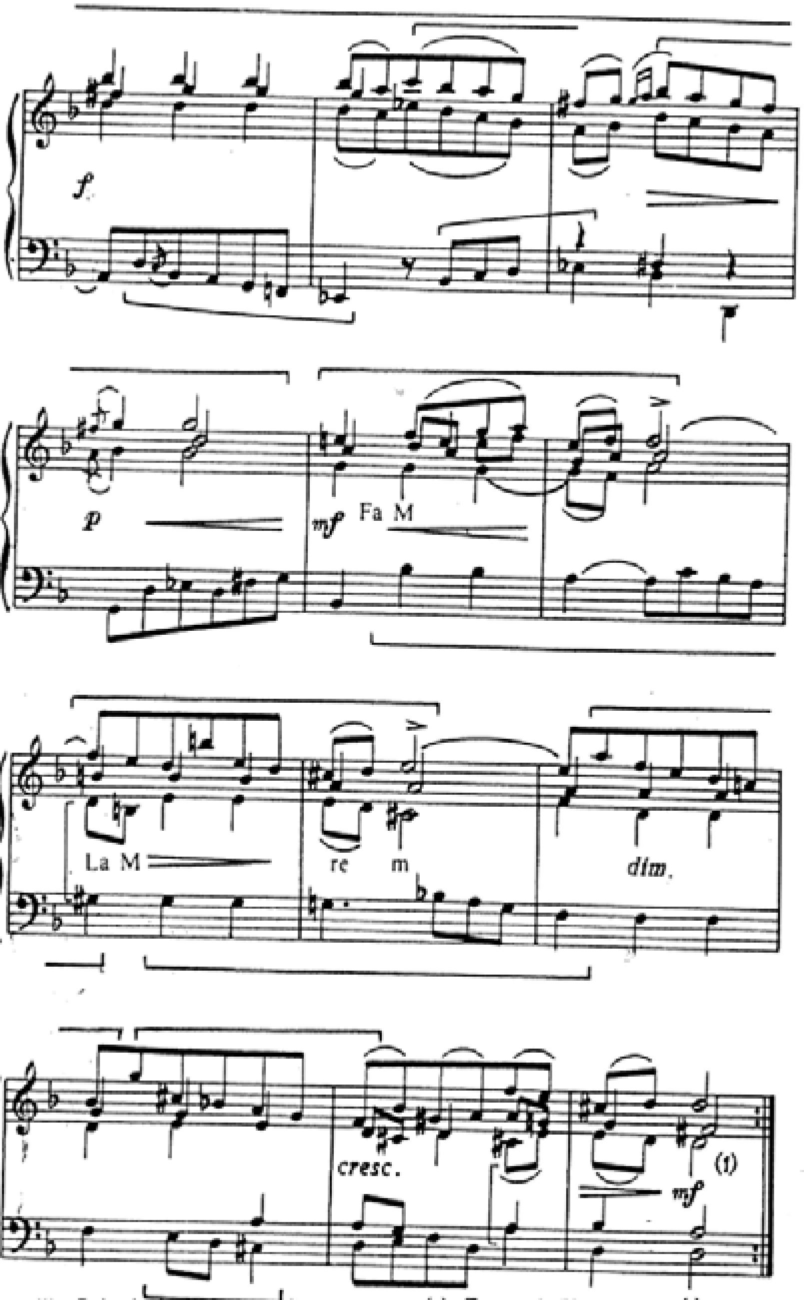
Un aspecto rítmico específico de las Gigas de los siglos citados en ésta y en la lección anterior es que la primera nota de una parte ternaria lleva un puntillo. Posteriormente desapareció el puntillo y quedó un ritmo de tres corcheas iguales u otra combinación de valores equivalente.

La forma es casi siempre similar a la Alemana y Corranda, o sea, el tipo binario A - A^1, con la segunda parte prolongada en ocasiones. Finalmente diremos que puede comenzar con o sin anacrusa.

Como ejemplo de tiempo característico de Suite, véase a continuación la Zarabanda de la 1.ª Suite Francesa de J. S. Bach:



(1) Semicadencia Auténtica.



(1) Cadencia Auténtica Imperfecta. (a) Tercera de Picardía. (a)

Ejercicio: Analisis y posterior lectura y audición simultánea de suites. Escritura de una estructura de pieza binaria de Suite de las expuestas.

LECCION 13ª

El Rondó

Definición: El «Rondeau» en los siglos XII y XIII era una «danza cantada» de origen francés, considerada como composición poético-musical en forma de «rondel o rondellus» de la Edad Media. Fue muy usado en la música monódica de los trovadores y estuvo muy extendido como forma musical para acompañar la danza cortesana, en este caso probablemente danza de circulo (redondo-rondel-rondó), ejecutándose la parte musical por un solista que cantaba las «Estrofas», «Coplas» o «Cuplés» y el coro que contestaba con el «Estribillo» o «Refrain». A este «Estribillo» o «Refrain» los madrigalistas también lo designaban con el nombre de «Ritornello».

Particularmente en la polifonía francesa, desde el siglo XIII al XIV, tuvo gran difusión esta forma de «Rondeau» predecesora del Rondó.

Posteriormente, en los siglos XVI, XVII y XVIII, este «Rondeau» evolucionó hacia la composición instrumental convirtiéndose en la forma Rondó y siendo pieza de señalada preferencia en la composición de suites.

El Rondó conservó características similares a su antecesor, el «Rondeau», siendo una composición de movimiento rápido caracterizada por la repetición periódica del Estribillo o Refrain.

El período más importante del Rondó es el Estribillo, Refrain, o Ritornello, que ha de exponerse varias veces, pero siempre en la misma tonalidad (aunque pueden existir excepciones y de hecho las hay). La forma de este Estribillo ha de ser muy clara y equilibrada, normalmente a - b - a^1 ó a - a^1, de cortas dimensiones y con un motivo vivaz y juguetón, muy característico y personal, fácilmente reconocible ya que es el elemento básico en que se fundamenta la construcción del Rondó.

Las Estrofas, Coplas o Cuplés han de ser diferentes entre sí, con estilo relativamente distinto e independiente al de los Estribillos y deben desenvolverse de tal forma que cada reaparición del Estribillo sea lo más sobresaliente posible. Las Estrofas deben aparecer en tonalidad distinta al Estribillo.

Luego de haber sido establecido el Rondó casi como pieza base en la arquitectura de la Suite junto con las formas Binarias —que ya estudiamos— también ejerció gran influencia sobre el tratamiento de otras Formas Musicales posteriores y aún la sigue ejerciendo de manera más o menos enmascarada, si bien ha desaparecido la necesidad de consignar la palabra Rondó al

comienzo de las obras que obedecen, en principio, a esta Forma Musical, que queda subsumida en el contexto de la pieza.

Como tal Rondó, con el nombre anotado o no, lo hallaremos en muchas sonatas, conciertos, sinfonías, etc., de compositores clásicos y románticos, ocupando preferentemente el lugar último entre las piezas que constituyen una obra total.

Los esquemas formales del Rondó «Simple» (atención a la expresión Rondó Simple, luego trataremos la forma del «Rondó Sonata») son:

$A - B - A^1 - B^1 - A^2$
$A - B - A^1 - C - A^2$
$A - B - A^1 - C - A^2 - D - A^3$
$A - B - A^1 - C - A^2 - B^1 - A^3$
etc...

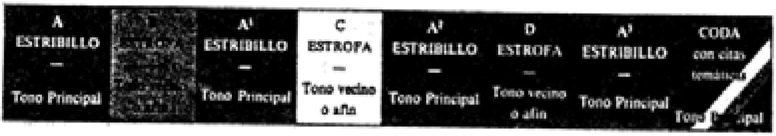
Estas estructuras terminan habitualmente con una Coda.

Cumpliendo las leyes generales de la tonalidad, los giros tonales en esta forma son:

—Los Estribillos «A» estarán siempre en el tono principal.
—Las Estrofas «B-C-D-...» se presentarán en tono vecino o en tonalidad afín, cuyo acorde de primer grado tenga algún o algunos sonidos comunes con el acorde de tónica del tono principal, que es el de los Estribillos.

Rondó Simple

Esquema gráfico de la forma «Rondó Simple» en el que se vé como el Estribillo, con su tema característico, vuelve reiteradamente después de varios intermedios (Estrofas):



Rondó Sonata

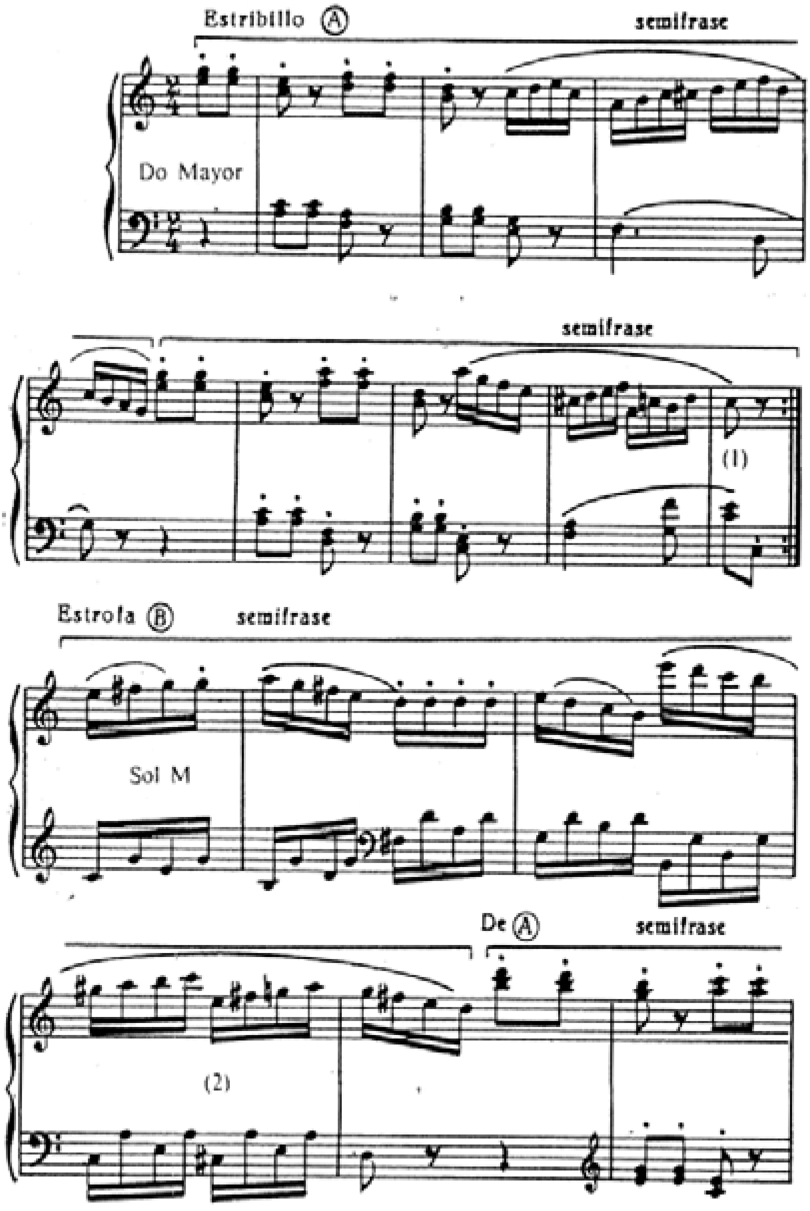
En ella se considera el Estribillo como tema «a», la primera Estrofa como tema «b» (ambos tendrán reexposición) y el periodo o Estrofa «C» como desarrollo general de «a» y «b», produciéndose a continuación una especie de reexposición de a^2-b^1-a^3. Esta forma arquitectural tiene el siguiente esquema:

Temas Sonata	$a - b - a^1$	$a + b$	$a^2 - b^1 - a^3$	(1)
Forma Rondó	$A - B - A^1$	$C (A + B)$	$A^2 - B^1 - A^3$	CODA
	Se puede considerar como EXPOSICION	Se puede considerar como DESARROLLO	Se puede considerar como REEXPOSICION	

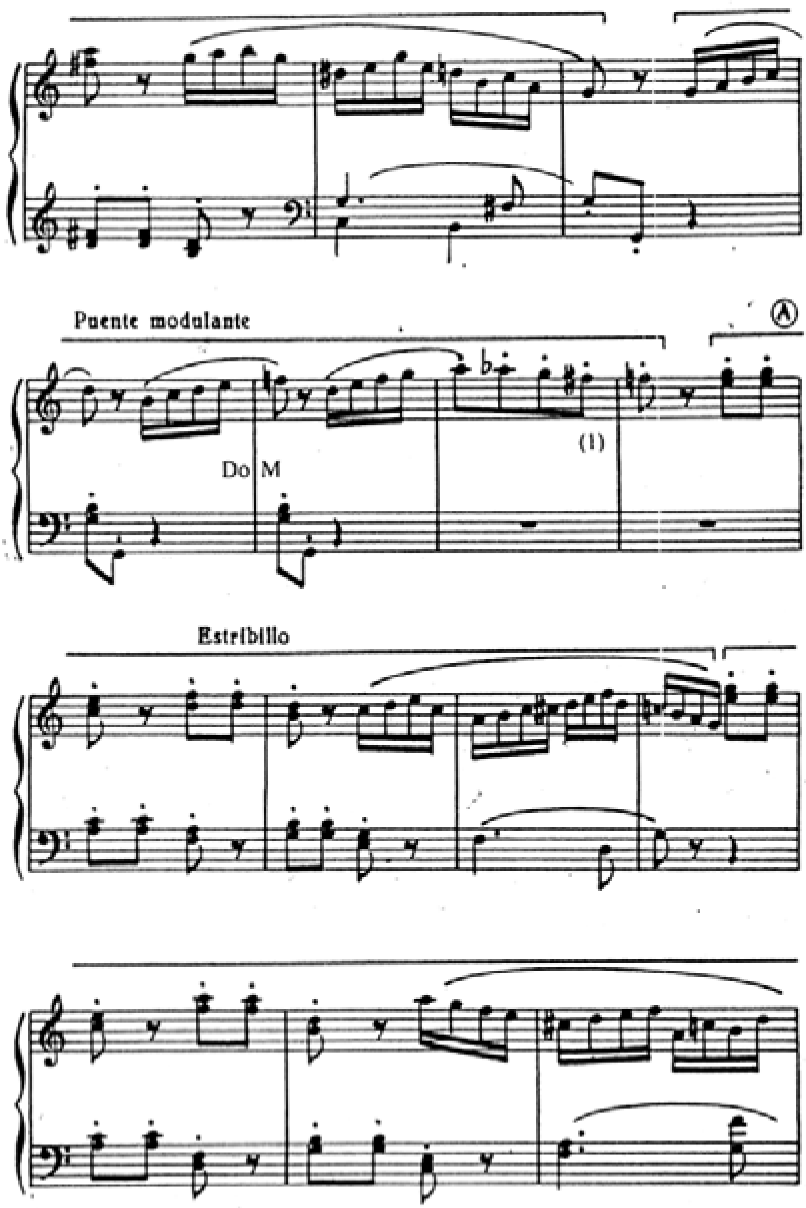
A continuación se ofrece un ejemplo de Rondó «Simple»:

(1) a^1 y a^3 suponen reexposiciones tematicas dentro de la primera y tercera sección de un tiempo sonata.

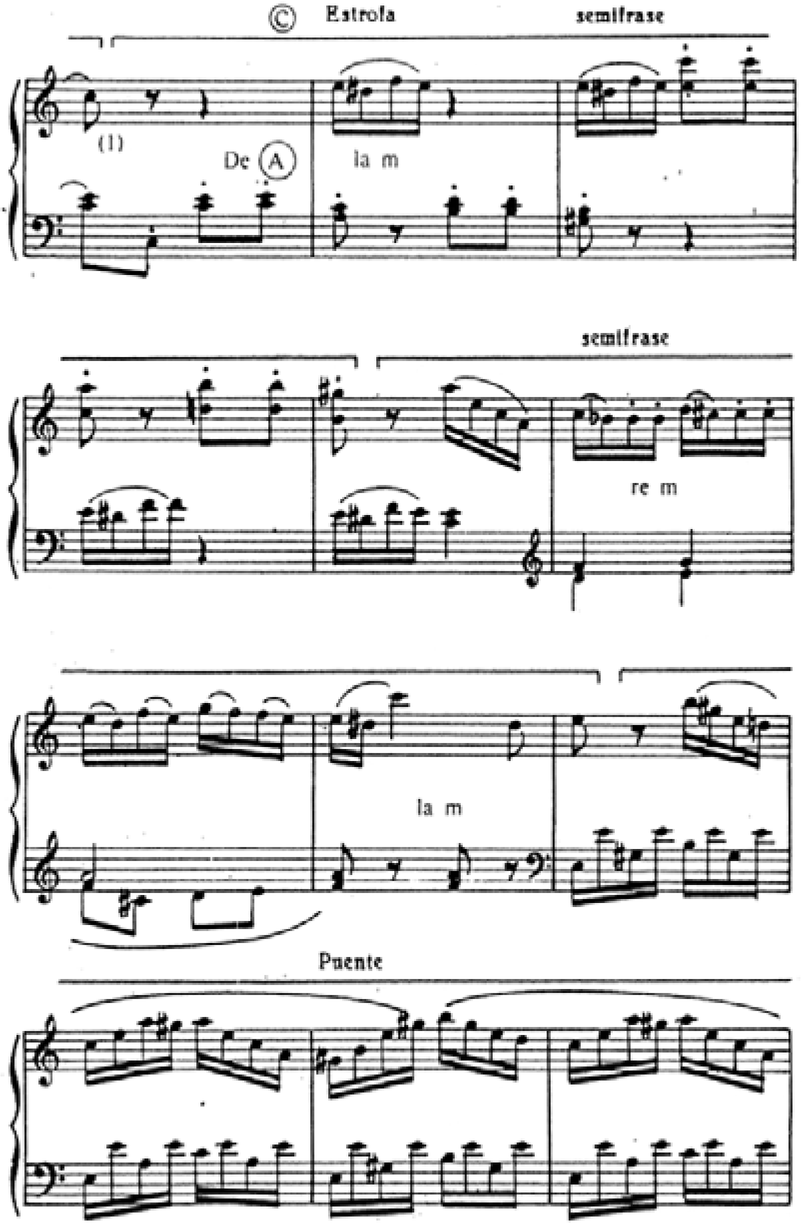
RONDO de la Sonata en Do Mayor de W. A. Mozart



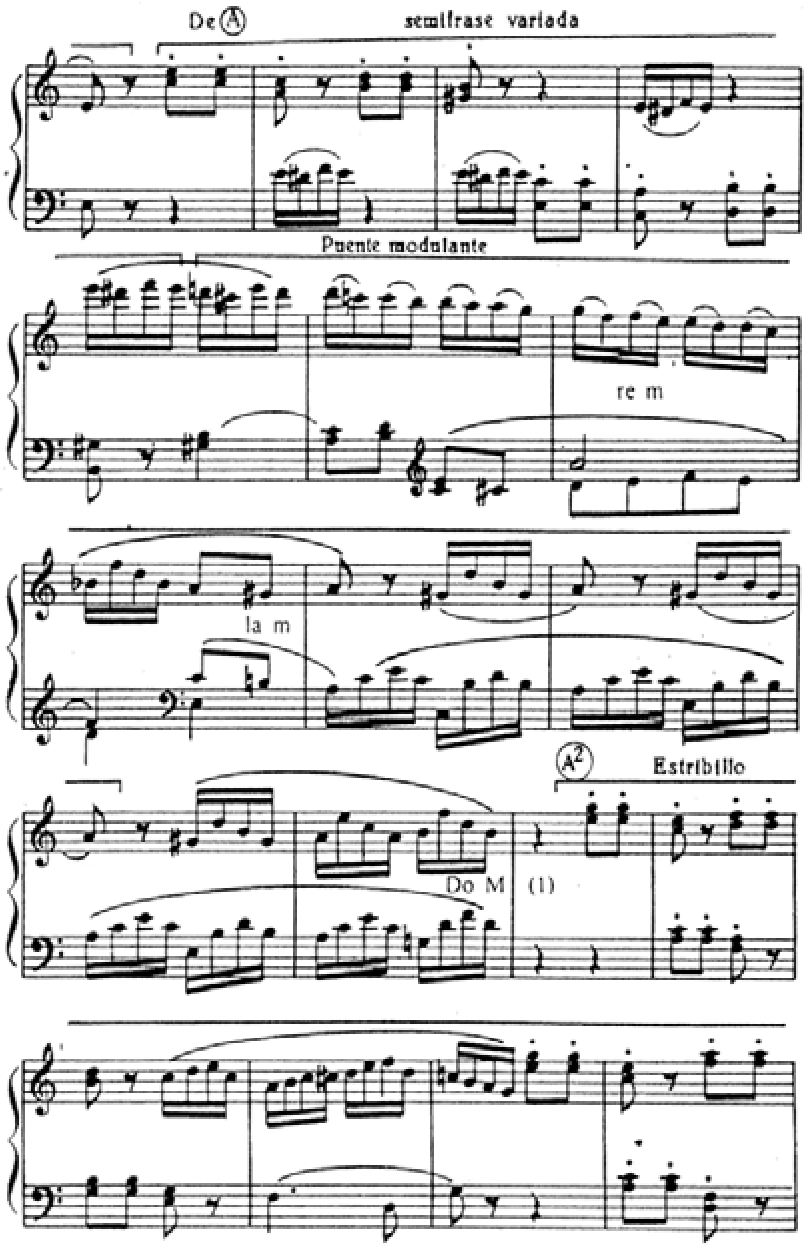
(1) Cadencia Auténtica Perfecta.
(2) Inflexión a Re M, para volver a Sol M.



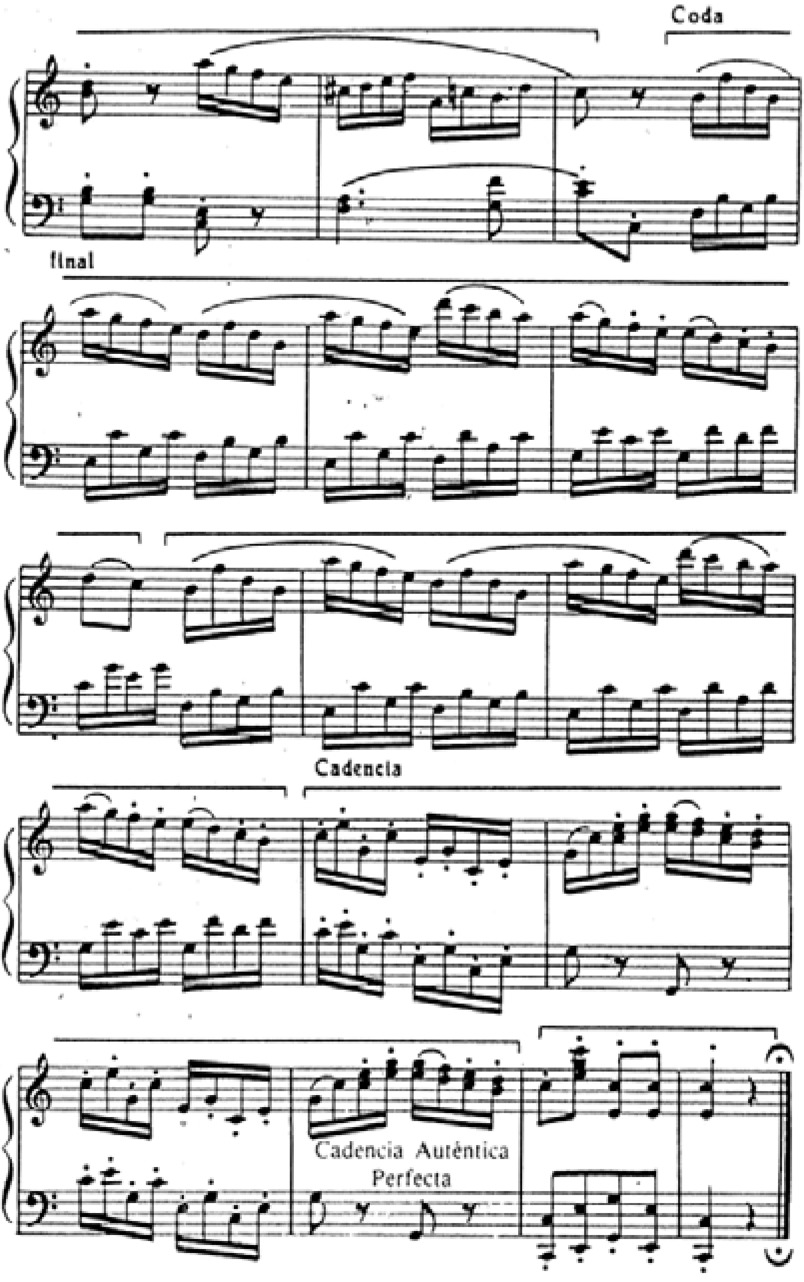
(1) Semicadencia Auténtica.



(1) Cadencia Auténtica Perfecta.



(1) Semicadencia Auténtica.



Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de obras con esta forma musical. Escritura de una estructura de Rondó Simple.

LECCION 14ª

El Minué. El Scherzo

El Minué (o Minuetto)

Definición: Antigua danza francesa de ritmo ternario que obtuvo gran difusión en tiempos de Luis XIV, Rey de Francia, en los siglos XVII y XVIII. En sus principios fue de tiempo moderado y solemne (todo gracia ceremoniosa), como danza noble de corte. A partir del siglo XVII Juan Bautista Lully lo introdujo en la música instrumental y Juan Sebastián Bach lo incorporó a la Suite, sin que esta incorporación pueda considerarse como norma fija. Posteriormente en el periodo clásico pasó a formar parte de las sonatas y sinfonías ocupando generalmente el lugar de la pieza tercera en dichas obras. Del aire moderado, severo y noble que tenía al principio, como expresión de saludo, pasó a revestirse de adornos, acelerando la velocidad y preparando el advenimiento del Scherzo. La vida del Minué puede considerarse terminada con Beethoven.

Existe el Minué «Binario» que es utilizado en las suites del siglo XVIII que ya conocemos, de movimiento moderado y gracia ceremoniosa en compás de 3 por 4 que se presenta en la habitual forma binaria de las piezas de las referidas suites.

Este «Minué de Suite», considerado como obra completa, puede llevar o no un Minué II que se denomina Doble (Double). En otras ocasiones lleva otro segundo Minué que se llama Trío. Ejemplos de estos tres tipos de Minué usados por Juan Sebastián Bach son:

1.° El Minué sin segundo Minué, de la II Suite Francesa.
2.° El Minué con Doble (así señala Joaquín Turina en su «Tratado de Composición Musical» al 2.° Minué de la Partita n.° 1, sin indicación de «Da capo») (1).
3.° El Minué con «Trío», de la III Suite Francesa.

Al primer Minué —insistimos— de construcción binaria seguirá muy a menudo el Trío, que es igualmente otro Minué binario, que debe contrastar con el primero (originalmente estos Tríos, en agrupaciones orquestales, eran

(1) (En los siglos XVII y XVIII se llamaba «Doble» a la segunda parte, fuera repetición variada más o menos elaborada, o con conexión más sutil, de una pequeña obra musical como el Aria, Bourre, Minué, etc.)

tocados por tres solistas, para que queden claramente diferenciados). Terminado el Trio se vuelve «Da Capo» interpretándose completo el primer Minué, con lo que finalizará la pieza. Normalmente está formado por 16 compases, en dos periodos de 8 compases que se repiten. A ésto ha de añadirse el Trio que son 32 compases más y la repetición D. C. del Minué con otros 32 compases, lo que dará un total de 96 (32 × 3) compases en toda la pieza. Es conveniente que entre las voces existan persistentes valores de negra para marcar bien el ritmo.

El tipo de «Minué de Sonata» tiene igualmente tres partes: Minué I, Trio y «Da Capo» al Minué I. Pero aquí la construcción del Minué I y Trio tienen «internamente» la forma ternaria a - b - a¹. Esta transformación que sufre el tipo de Minué de Sonata queda reflejado en el siguiente esquema:

A Minué I	B Trio	A¹ Minué I	CODA
a - b - a¹	c - d - c¹	a² - b¹ - a³	
Tono Principal (Exposición)	Tono vecino o afín (Desarrollo)	Tono Principal (Reexposición)	

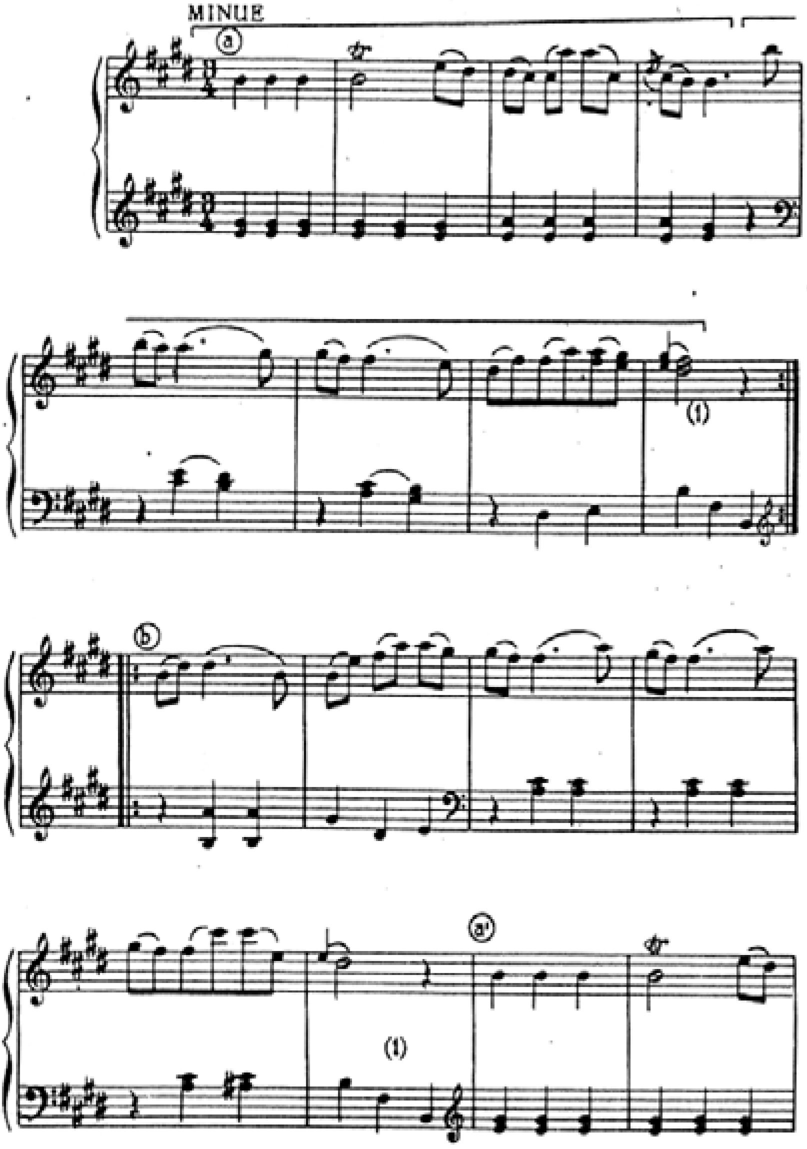
Generalmente tanto el Minué como el Trio se repiten con el signo de repetición (:‖) de la manera siguiente:

Minué I		Trio
‖: a :‖‖: b - a¹ :‖	seguido de	‖: c :‖‖: d - c¹ :‖

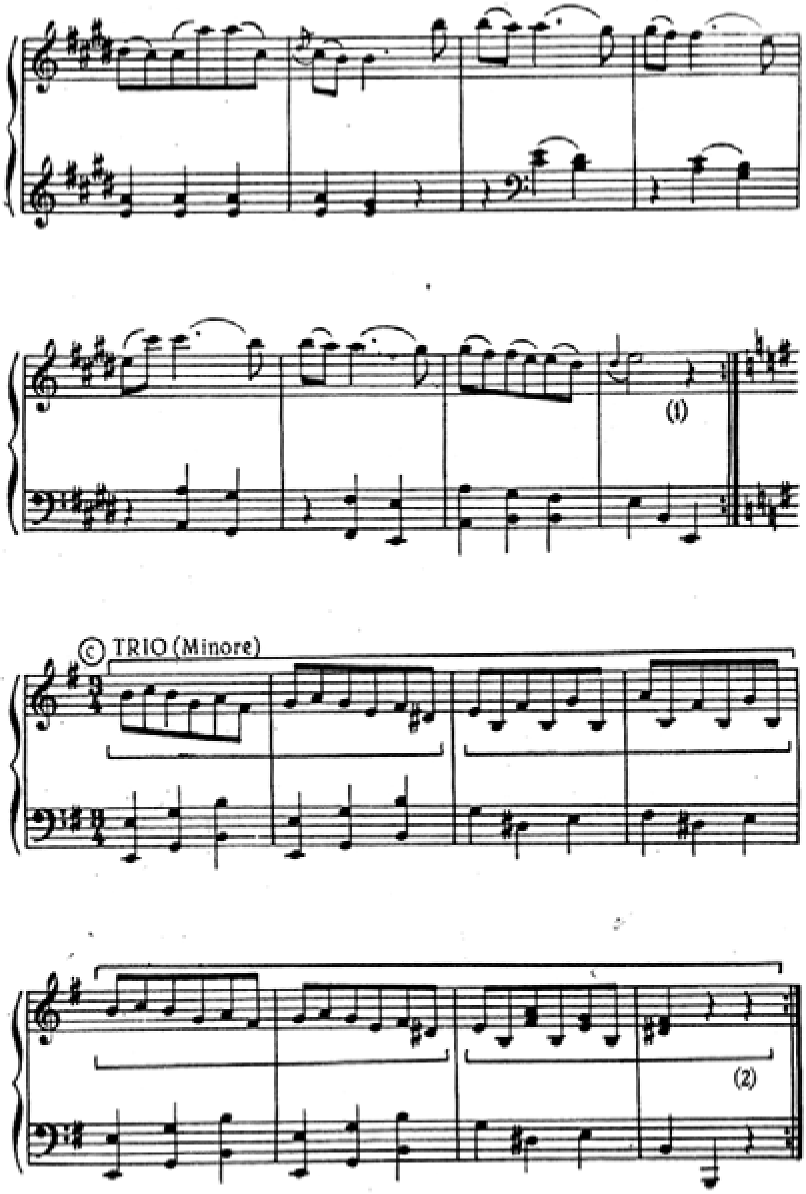
y D. C. con o sin repeticiones.

He aquí un ejemplo de Minué Tipo Sonata:

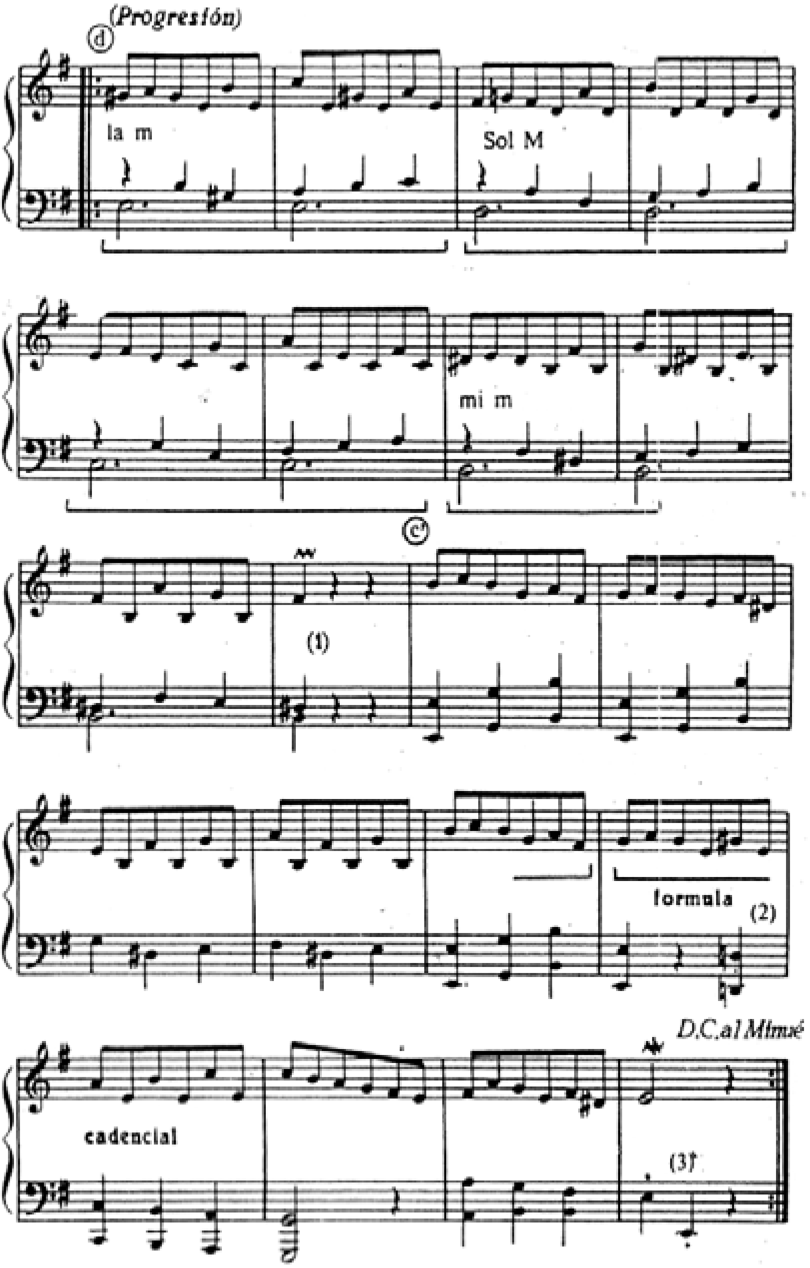
Minué de la Sonata en Mi Mayor n.° 17 J. Haydn



(1) Semicadencia Auténtica.



(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(2) Semicadencia Auténtica.



(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Inflexión a la Subdominante.
(3) Cadencia Auténtica Perfecta.

El Scherzo

Definición: «Scherzo», palabra italiana que en español significa chanza, entretenimiento, burla, broma, diversión, etc., fue incorporada al vocabulario musical universal para hacer referencia a esta clase de piezas. Ya en el siglo XVII Claudio Monteverdi publicó una colección de obras a tres voces con acompañamiento instrumental, bajo el título de «Scherzi Musicali» de estilo ligero y casi popular. También en las sinfonías del siglo XVIII se hallan «Scherzi» sustituyendo a los Minué. Bach y Haydn utilizaron el Scherzo en sustitución del Minué y fue con Beethoven y Schubert con los que el Scherzo ganó interés figurando como tercer movimiento, entre el Andante y el Final, en las sinfonías, sonatas, cuartetos, etc. Chopin, Mendelsshon, Schumann, Berlioz, Dukas y otros músicos han escrito Scherzos de vastas dimensiones. Pero fue Beethoven el verdadero creador del moderno Scherzo, más vivo y desarrollado que el antiguo, confiriéndole un renovado carácter mucho más pujante que el que poseía.

El Scherzo clásico se escribía en 3 por 4 ó 3 por 8 e iba seguido de un Trío que contrastaba con el primer Scherzo, siendo, normalmente, menos movido, estableciendo así una señalada diferencia entre ambos, como similarmente sucede con el Minué del que proviene.

Posteriormente el Scherzo adopta una forma basada en las mismas reglas que el Minué de tipo ternario, o sea, el «Tipo de Minué Sonata», pero de concepción más abierta, libre y de mayores dimensiones. En el Trío el tema principal suele ser, normalmente, una bella y sobresaliente melodía. Esta pieza es, pues, como el Minué de forma estructural ternaria A - B - A^1 con barras de repetición para las dos secciones según vimos en la forma de «Minué Tipo Sonata» ya citado.

Este esquema resulta considerablemente alargado en las sinfonías beethovenianas hasta el punto de constituir un tipo nuevo y autónomo de pieza musical.

El Scherzo, particularmente el beethoveniano, es de «tempo» muy rápido, de hecho un 3 por 8 marcado a un tiempo y el Trío, a veces, ofrece en contraste una disminución de velocidad, como ya se ha indicado.

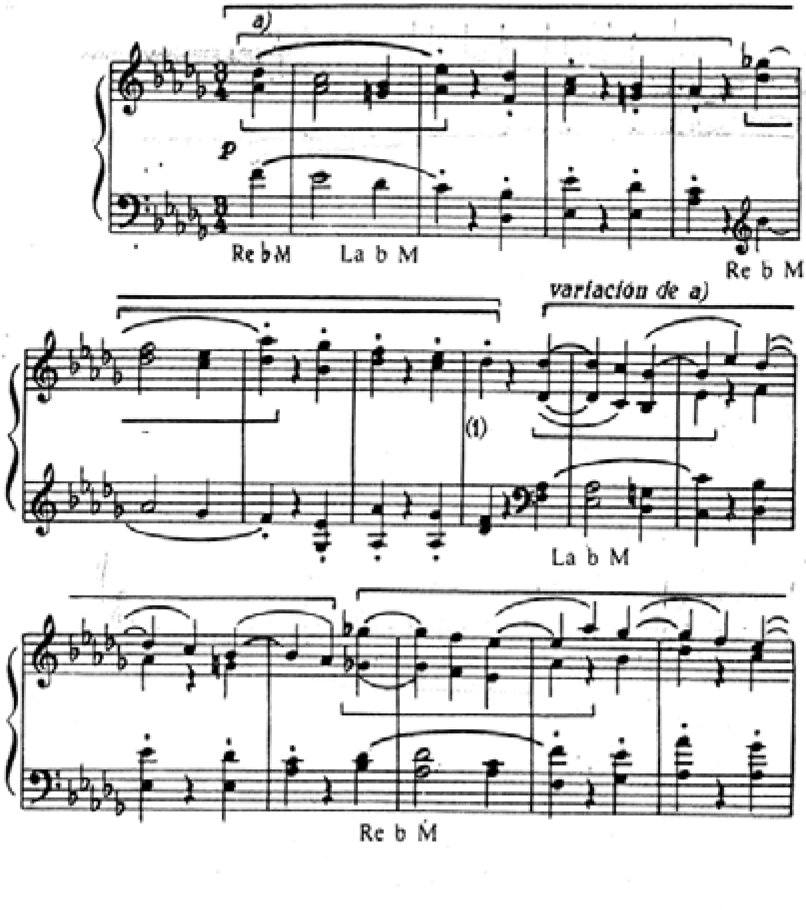
Existen Scherzos que constan de cinco secciones, con lo que la forma arquitectural A - B - A^1 se transforma en A - B - A^1 - C - A^2, o sea, con dos Tríos y estructura que recuerda la del Rondó.

Las repeticiones pueden presentarse completamente iguales con signos de repetición (:‖) o bien en forma más elaborada y variada. Fue Beethoven quién utilizó —preferentemente— esta norma de variedad.

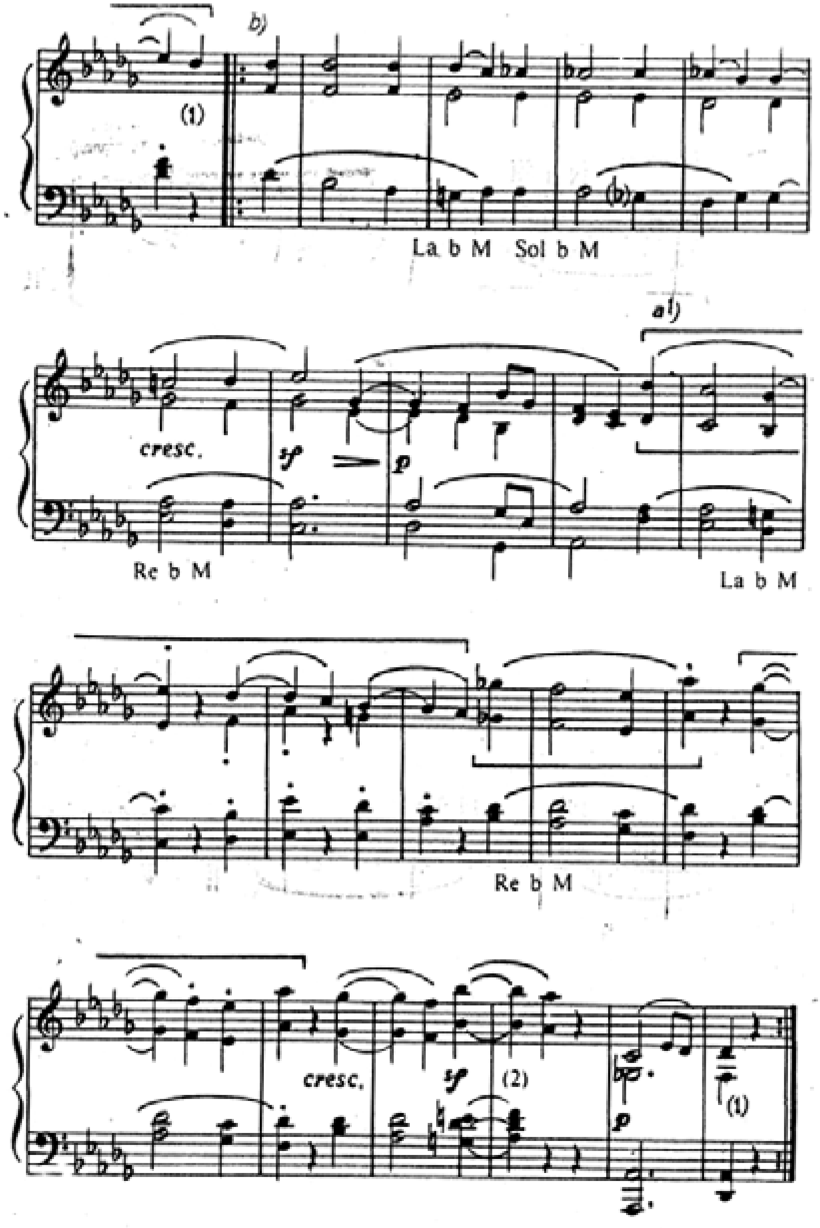
Ejemplo:

Sherzo de la Sonata «Claro de Luna». Op. 27 - n.° 2

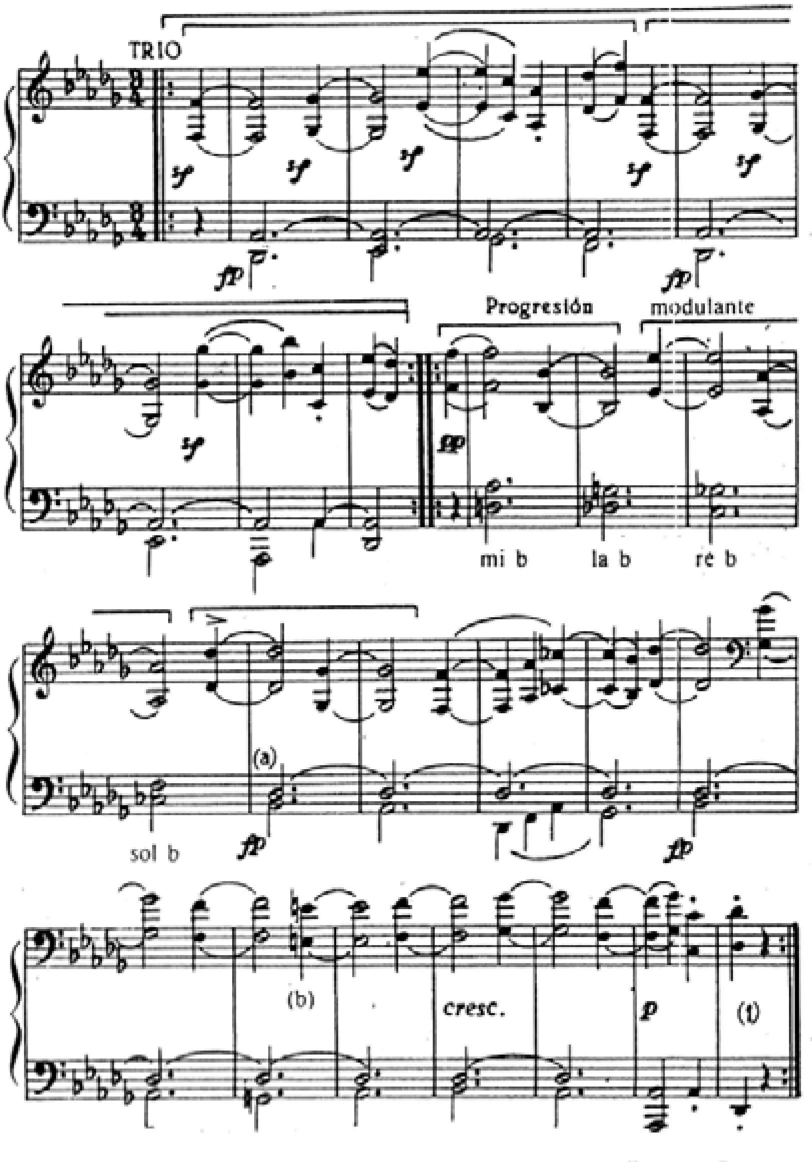
L. W. Beethoven.



(1) Cadencia Auténtica Perfecta.



(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(2) Cadencia Evitada de la m (de paso).



Allegretto Da capo

(1) Cadencia Auténtica Perfecta.
(a) Pedal de tónica.
(b) Inflexión a fa m.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de un Minué y un Scherzo. Escritura de una estructura de dichas Formas Musicales.

LECCION 15ª

La Variación

La Variación

Definición: El origen de la Variación o de las Variaciones se remonta posiblemente a la época del Canto Gregoriano en la Edad Media, ya que en este canto, según el texto a aplicar, las melodias se adaptaban variando la forma primitiva de su estructura. Existen testimonios de que en el siglo XVI los compositores polifonistas, vocales e instrumentales, ya escribian variaciones con el nombre de Motete, Diferencias, Canzones, etc. Durante los siglos XVII y XVIII los compositores no escribian las partes a variar y éstas eran improvisadas por los ejecutantes, cantores o instrumentistas, llegando a cometer tantos abusos que los compositores decidieron escribir y fijar claramente las modificaciones melódicas, ritmicas y armónicas que cada uno deseaba. A fines del siglo XVIII esta forma fue explotada tan excesivamente por compositores de segunda y tercera fila que la Variación, ya asi considerada, tuvo un claro ocaso a mediados del siglo XIX, lo que no supuso que compositores como Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schuman, Brahms, Saint-Saens, Cesar Franck, etc., dejarán de escribir Variaciones, alcanzando a componer, con este procedimiento, obras maestras. Aún hoy es un sistema que se utiliza con vigencia, aunque sometido a técnicas actuales.

Las Variaciones se escriben con la base de un «Tema único» (son muy excepcionales las que se han escrito con motivos secundarios), consistente en una composición breve, clara, concisa y sóbria de lineas, en «tempo» lento que permita adicionar figuraciones sin que resulte recargado o desfigurado. Se expone al comienzo de la obra, al que sigue un número indeterminado de piezas, mas bien breves todas ellas, excepto la última, que en virtud de las leyes de la arquitectura musical, deberá ser algo más extensa. En estas piezas el Tema se irá transformando en sus aspectos melódico, ritmico y armónico. Facultativamente puede añadirse una Coda al final. En algunas obras la última Variación está tratada como Fuga o Fugato, pero el Tema deberá tener, siempre, claro parentesco con el principal de la obra.

Existen tres tipos de Variación clasificados por los tratadistas con los términos siguientes:

1.° Variación por ornamentación o melódica.

2.° Variación por elaboración o armónico-contrapuntística.

3.° Variación por amplificación o «Libre Gran Variación».

Consideradas separadamente estas tres clases de Variación significan:

La primera: Variación por ornamentación o melódica, se alcanza cuando conservando el Tema toda su esencia melódica, armónica y formal, dicho Tema admite ser variado en su parte melódica con modificaciones, ya en su ritmo o en su línea melódica, con añadidura de diseños melódicos nuevos, bordaduras, notas de paso, retardos, etc., o suprimiendo algo de ésto y poniendo nuevos valores solfísticos de manera que el Tema sea fácilmente seguido por el oyente por conservar en el mismo los elementos básicos, particularmente de la melodía, que son sus notas reales más agudas y más graves, sus acentos métricos principales y sus cadencias.

La segunda: Variación por elaboración o armónico-contrapuntística, es aquella en que la melodía del Tema permanece inalterada o muy reconocible, pero alrededor de ella sufren cambios el ritmo, armonía, contrapuntos y giros melódicos de las demás voces. También puede la melodía estar modificada por «elaboraciones», en cuyo caso las partes armónicas han de quedar altamente identificables.

En cuanto a la tercera: Variación por amplificación o «Libre Gran Variación» es la más artística y en la que el compositor puede ejercer con mayor amplitud y libertad su fantasía. Esta gran libertad dificulta el análisis tanto auditivo como de lectura a la hora de hallar fragmentos temáticos, melódicos, armónicos o rítmicos. Por ello esta variación normalmente se produce cuando el Tema no aparece completo, sino fraccionado y conserva, difícilmente identificables, algunos rasgos externos melódicos, rítmicos o armónicos, ya que todos ellos han sufrido unos cambios que transfiguran el contenido musical y expresivo del referido Tema. Esta forma de tratar el Tema es fuente de nuevos motivos melódicos, rítmicos o armónicos para renovadas variaciones. Así el compositor al escribir una «Variación amplificada» elige un fragmento, más o menos extenso, del Tema y lo trata como generador de nueva Variación creando nuevas melodías, armonías, contrapuntos y ritmos. De esta nueva Variación extrae otro diseño que le sirve para elaborar otra variación y procediendo así sucesivamente es como se desenvuelven y presentan las ideas de la Variación hasta completar el trozo que se haya propuesto escribir.

La estructura musical general de unas Variaciones será:

1.° Exposición del Tema, cuyo trozo se designa solo con la palabra «Tema». En ocasiones será una frase completa e incluso una obra entera de dimensiones reducidas.

2.° Sucesión de una cantidad indeterminada de Variaciones, cada una marcada con un número; separadas o no por doble línea divisoria ya que frecuentemente, en piezas instrumentales, pueden ser sucesión de Variaciones enlazadas y ligadas entre sí, sin signo aparente de separación, pero que un cuidadoso análisis puede hacernos distinguir el comienzo y terminación de cada una de ellas. En este caso no se numeran.

3.° Fugato o Coda facultativa.

Tradicionalmente la tonalidad era siempre la misma, pudiendo cambiarse al tono homónimo mayor o menor, según el caso, pero esta observancia ha ido abandonándose, produciéndose Variaciones en tonos afines (Beethoven lo hace. Tonos: Fa, re, Si b, sol, Mi b, do, Fa = Op. 34).

También conviene, y debe resaltarlo el intérprete, que las Variaciones se sucedan alternando los tiempos reposados con los movidos, los ligados con los picados, las de registro grave con las de registro agudo y viceversa, etc. Estos son los contrastes que deben ir despertando el interés en forma creciente hasta el final.

Las tres formas citadas de Variación pueden presentarse, en la práctica, alternadas o entremezcladas, pero siempre será la Variación por amplificación o «Libre Gran Variación» la de concepción más artística y elevada.

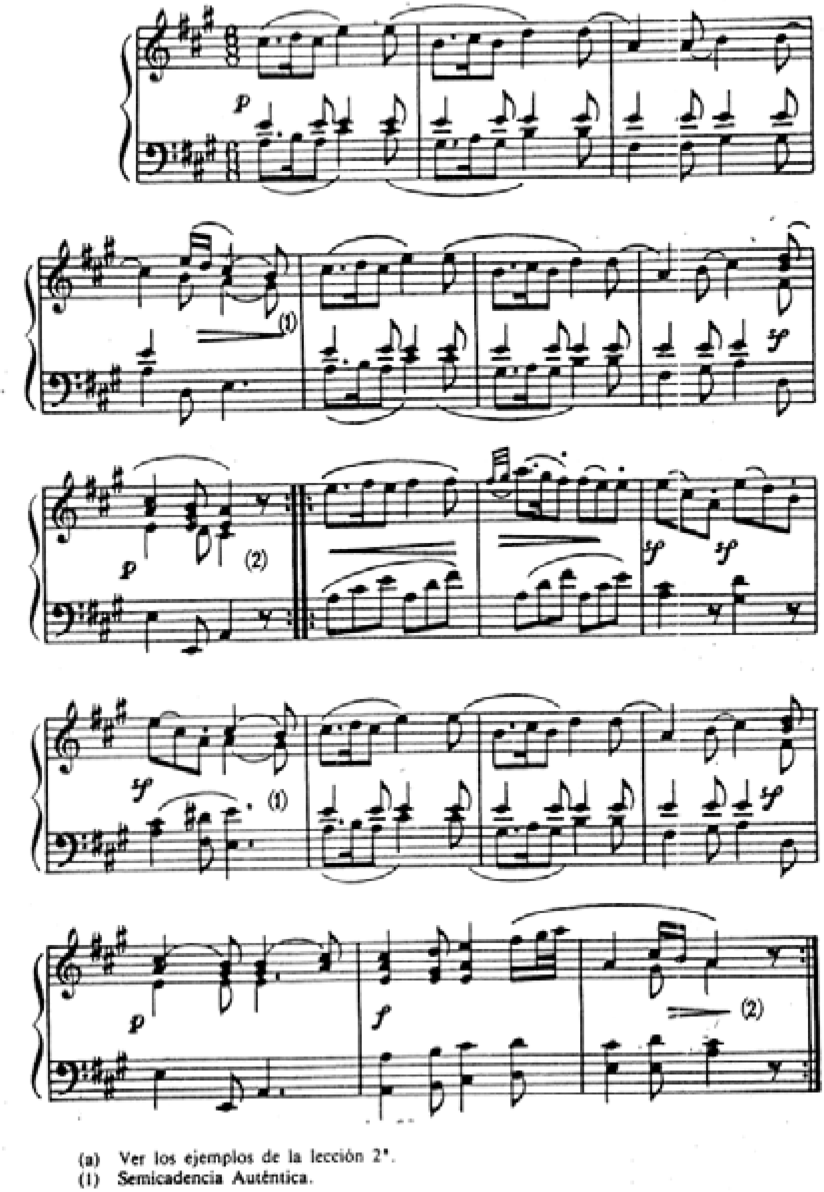
Véase un ejemplo de Variación:

(Nota: Las + señalan en las Variaciones las notas melódicas que corresponden al Tema).

SONATA W. A. Mozart

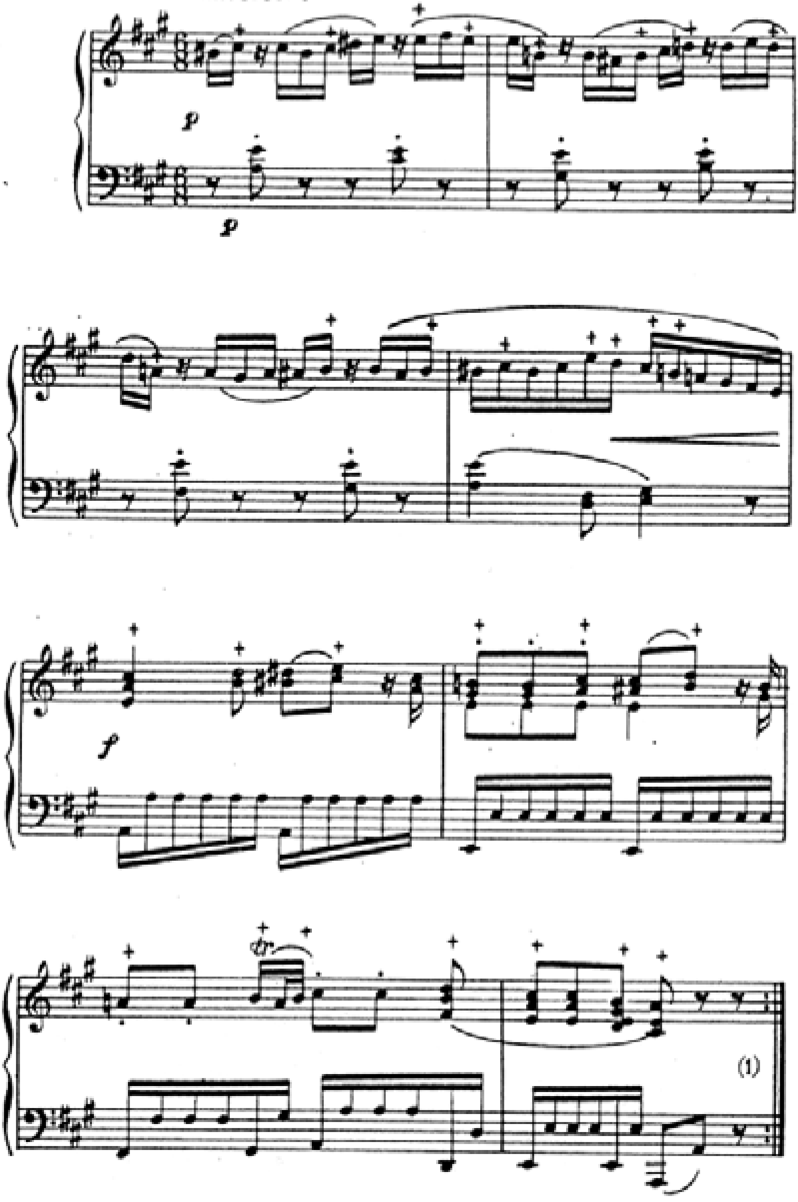
(VARIACIONES)

TEMA (a)

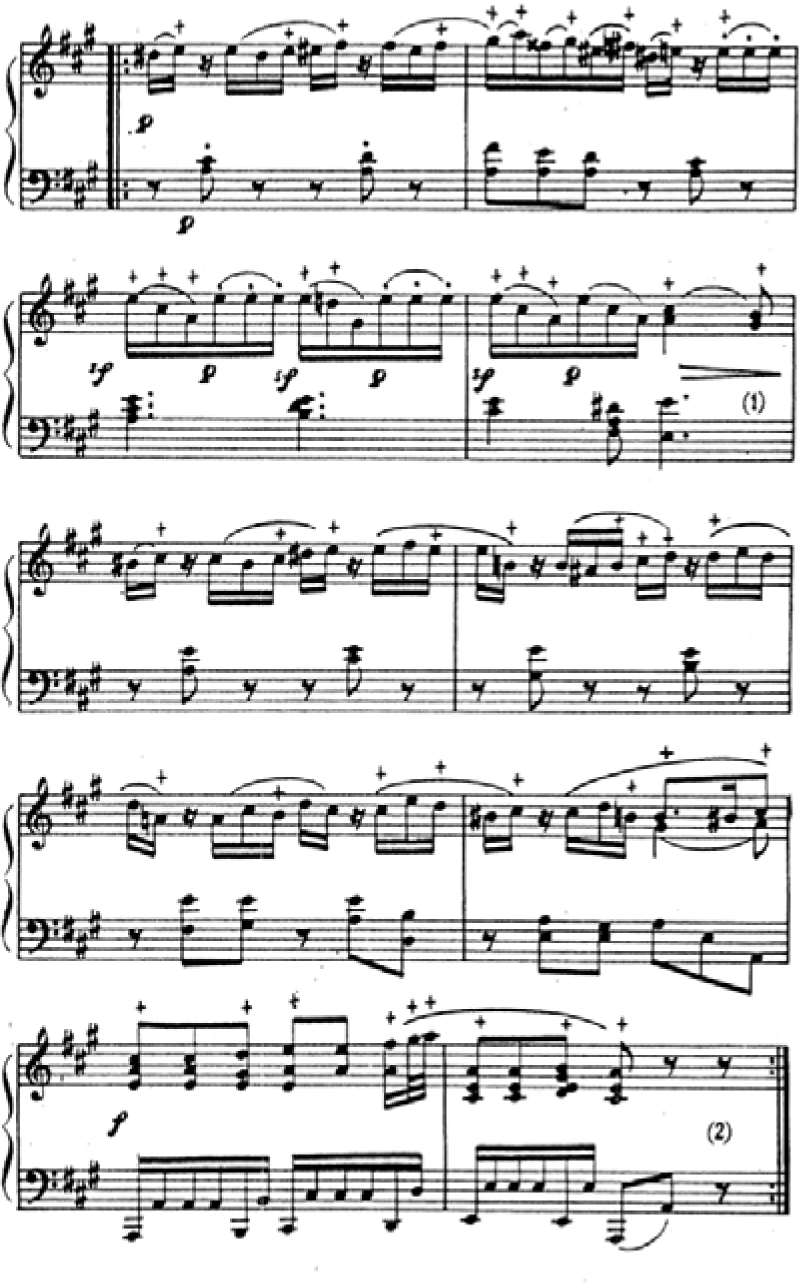


(a) Ver los ejemplos de la lección 2ª.
(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica imperfecta.

VARIACION I

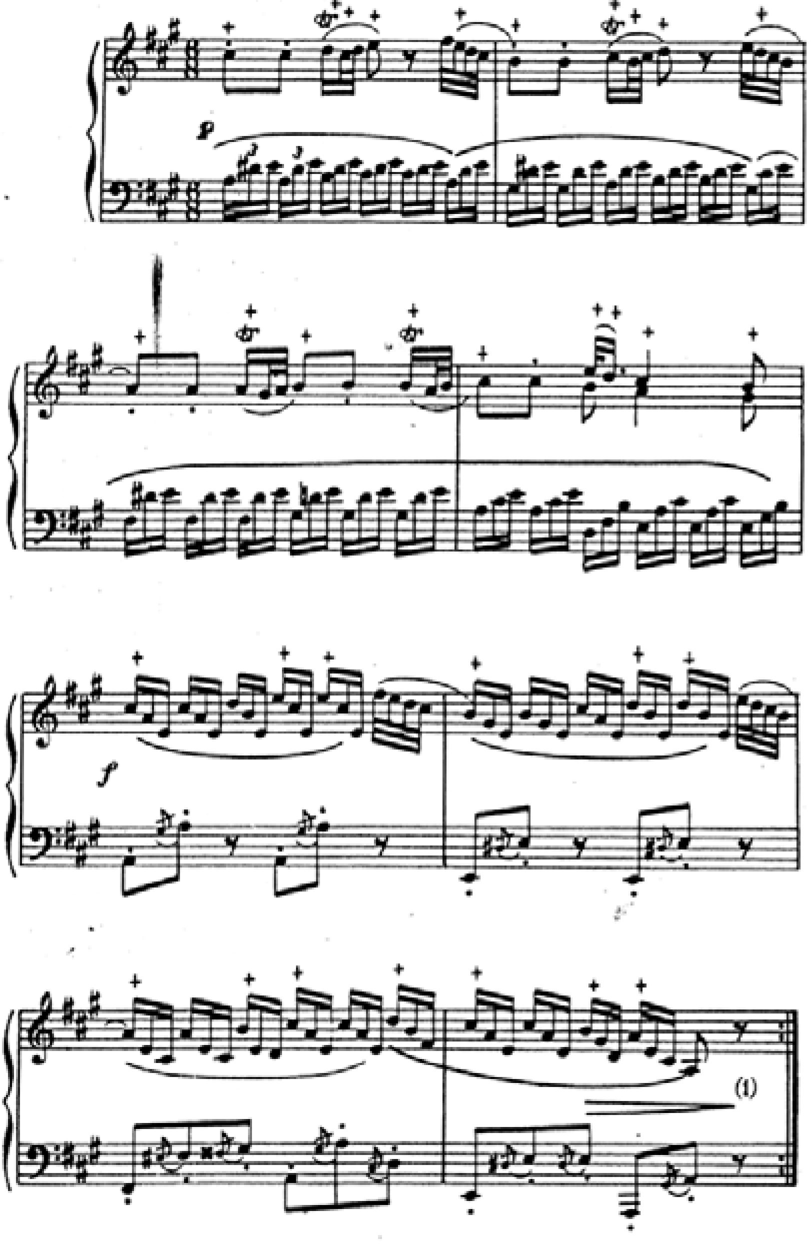


(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.

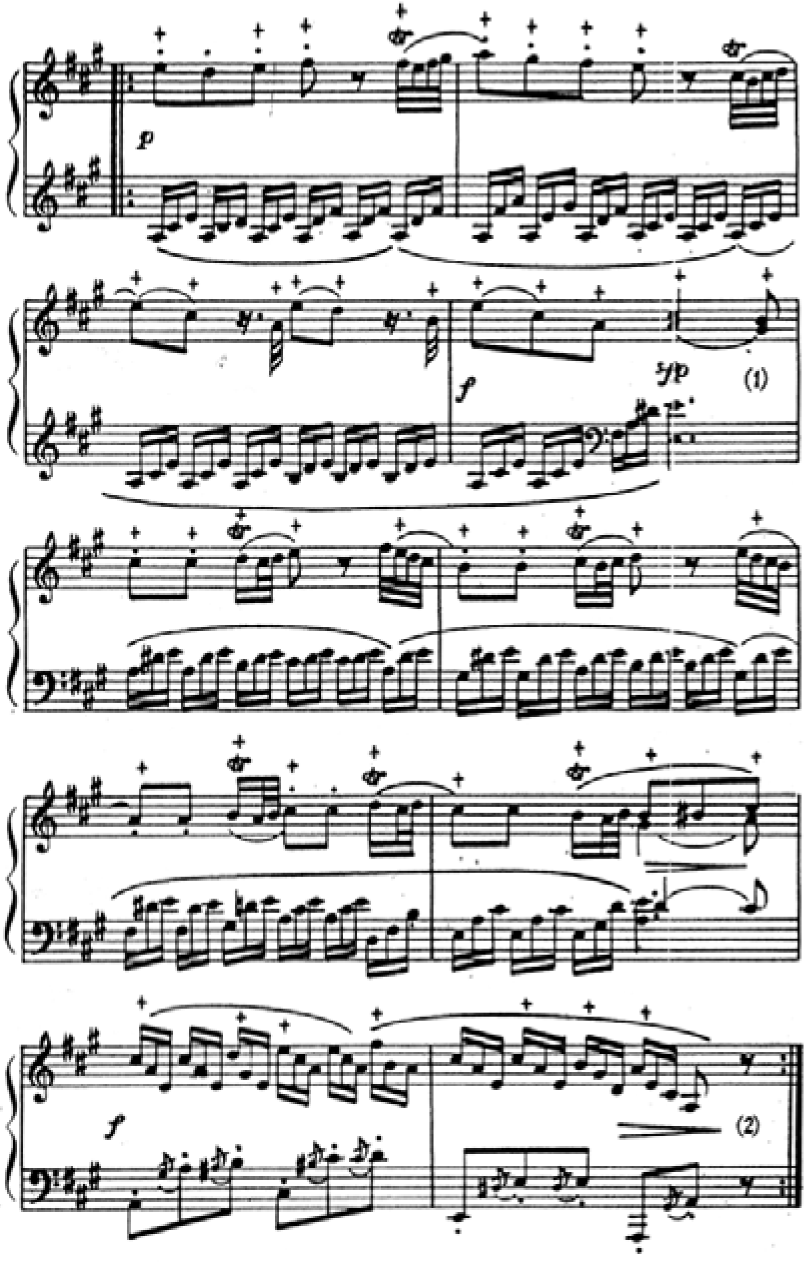


(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica Imperfecta.

VARIACION II

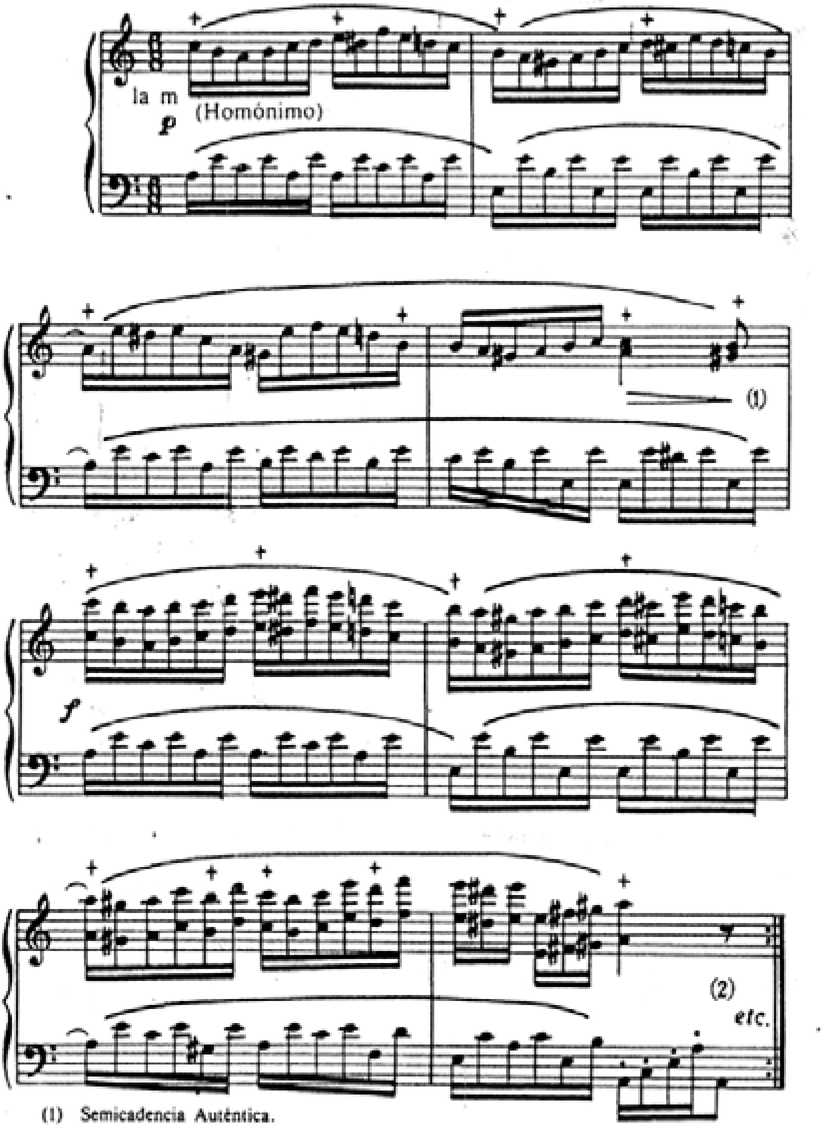


(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.



(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica imperfecta.

VARIACION III



(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica Imperfecta.

Ejercicio: Análisis de unas Variaciones y posterior lectura y audición simultánea de las mismas. Escritura de una estructura de Variaciones, preferentemente de las clasificadas como «Variaciones por ornamentación o melódica».

LECCION 16ª

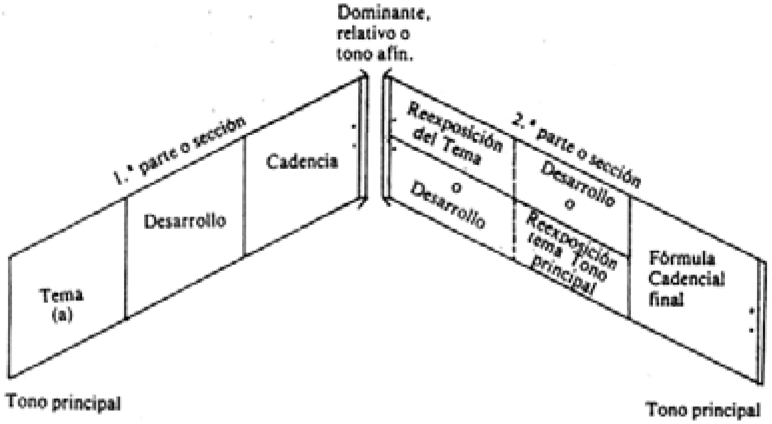
La Sonata del siglo XVIII (Monotemática-Binaria)

Definición: La palabra «Sonata» significó antiguamente «Música para sonar instrumentos de arco», como «Toccata» lo fue para música ejecutada por intrumentos de teclado y «Cantata» para la interpretada por voces humanas.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII era una pieza que tenía cierta relación formal con las diversas partes en forma binaria de la Suite; pero las Sonatas son obras de «música pura», sin que en ellas se inserten los aires de danza, que son los característicamente constitutivos de la Suite. Durante bastante tiempo del siglo XVIII, encontraremos Sonatas monotemáticas de construcción binaria, que algunos tratadistas consideran básicamente como a manera de «Caprichos». Esta clase de Sonata del siglo XVIII consagró la citada Forma Monotemática-Binaria que comprende el juego con un solo tema y estructura total en dos partes.

La estructura bipartita se produce porque en la primera parte luego de presentar en el tono principal el Tema único y desarrollar éste o ideas melódicas o rítmicas procedentes del mismo, por un proceso modulante, va al tono de la Dominante, si el tono principal es de modalidad Mayor, o al relativo Mayor si dicha tonalidad principal es de modo menor, pudiendo hacerlo, también a un tono afín, como en las formas binarias de la Suite. En la segunda parte, por procedimiento inverso, pasa mediante un periodo de inquietud modulante del tono de la Dominante, relativo o afín al tono principal, con obligada repetición en ambas partes mediante el signo de repetición (:‖).

Por tanto gráficamente recuerda el mismo frontis de la arquitectura griega que expusimos para los distintos tiempos de la Suite:



Domenico Scarlatti designó estas piezas con el nombre de «Sonata para clave o piano» confiriéndoles esta forma que recuerda la del Lied con repetición, que estudiaremos en la lección próxima.

Investigaciones recientes hacen suponer que posiblemente fue Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), quien introdujo en España la palabra Sonata para esta clase de obras.

La forma de esta Sonata monotemática, llamada comunmente «Sonata Antigua», que convivió con la Suite y la Fuga, está construida con la siguiente arquitectura.

—Primera Parte o Sección: El Tema (a) es expuesto al comienzo de la obra en el tono principal. La parte central de esta primera sección se elabora como un desarrollo con elementos temáticos, tanto rítmicos como melódicos, que llevan al tono de la Dominante, del relativo o afín, produciéndose una cadencia con lo que se llega al signo para la repetición de esta parte. Una vez realizada la repetición se pasa a la

—Segunda Parte o Sección: Esta segunda parte comienza en el tono de la Dominante, del relativo o del tono afín, con la reexposición del tema, posiblemente recortado o bien con un desarrollo con los mismos u otros elementos temáticos que se han utilizado en la primera parte o sección, puestos o no en el mismo orden, que pueden conducir, en periodo modulante, a un desarrollo o a la reexposición del tema único en el tono principal, si no se había ya reexpuesto, terminando esta segunda parte o sección con una fórmula cadencial que confirma el tono principal. Esta segunda parte, como la primera, ha de ser repetida obligatoriamente. (Sígase, de forma detenida, este desarrollo en el gráfico).

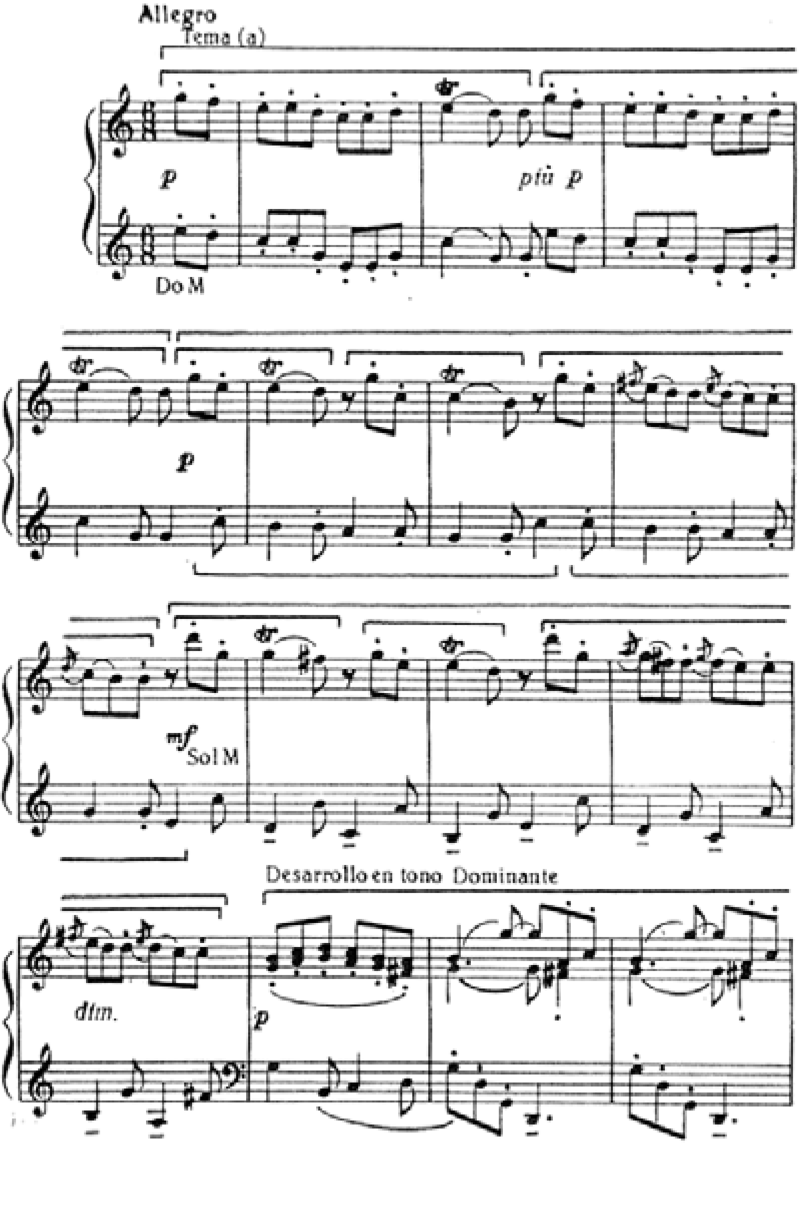
Vemos pues que la primera transformación que se operó en la forma binaria de la Suite en estas «Sonatas Antiguas» fue la vuelta del Tema inicial en su tonalidad primitiva al mediar la segunda parte, lo que supuso una innovación que tendría posteriores consecuencias muy importantes para el desarrollo de las Formas Musicales.

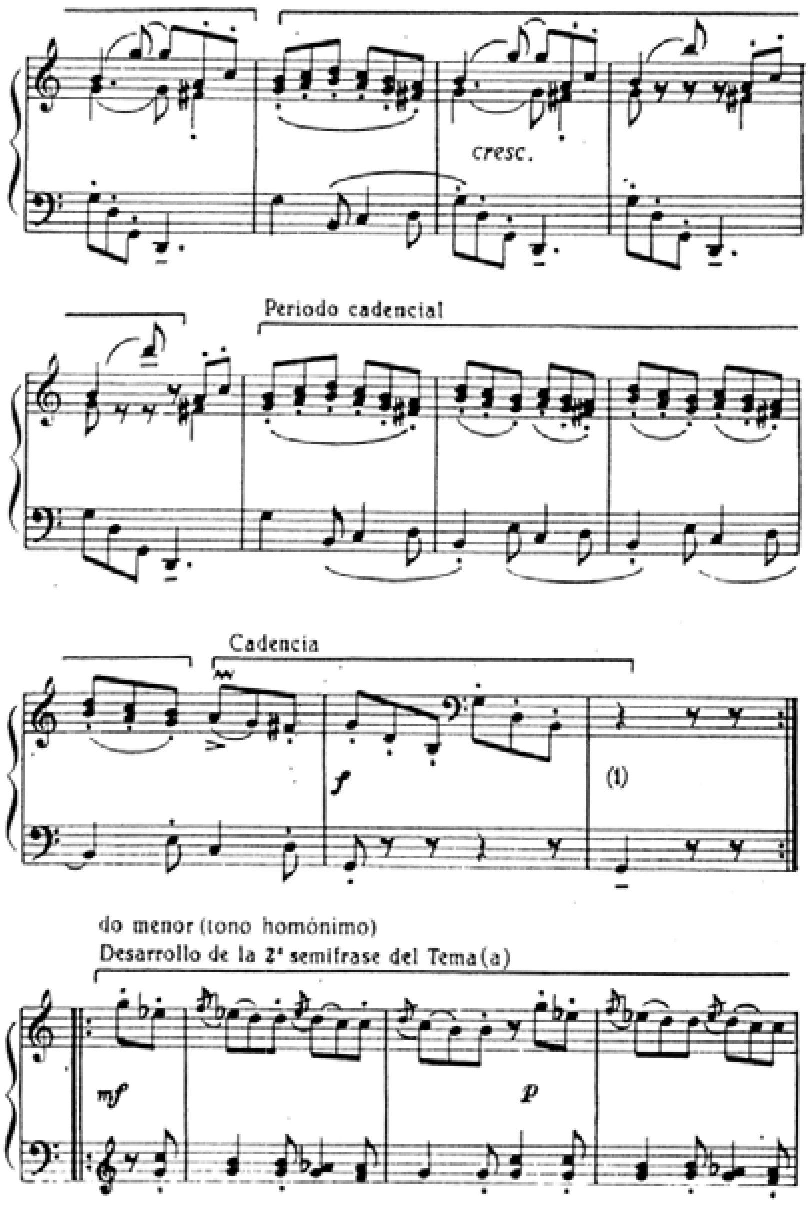
La forma «Sonata Antigua» a que se refiere el gráfico anterior y posteriores explicaciones, apareció por el año 1700. Según avanza el siglo XVIII vamos encontrando formas más variadas de estas Sonatas, siempre en relación con el tratamiento temático, no con la arquitectura binaria que casi siempre es la misma. Unas Sonatas poseerán la forma antedicha; otras tendrán más similitud con la arquitectura motívica de las formas binarias de la Suite y la reexposición temática aparecerá al comienzo de la segunda parte o sección, en tono vecino o afín al principal y otras gozarán de un tratamiento más libre en forma de «Capricho», según ya dijimos; pero en todas hallaremos los finos desarrollos musicales correspondientes a la condición de «música pura» de estas Sonatas, con reexposiciones de diseños motívicos y temáticos, extraídos tanto del «Tema» como de otros trazos melódicos o rítmicos que, respetando las reglas fundamentales de la arquitectura musical, dan forma a estas Sonatas con mayor o menor aspecto de «Capricho».

Ejemplo de una Sonata binaria.

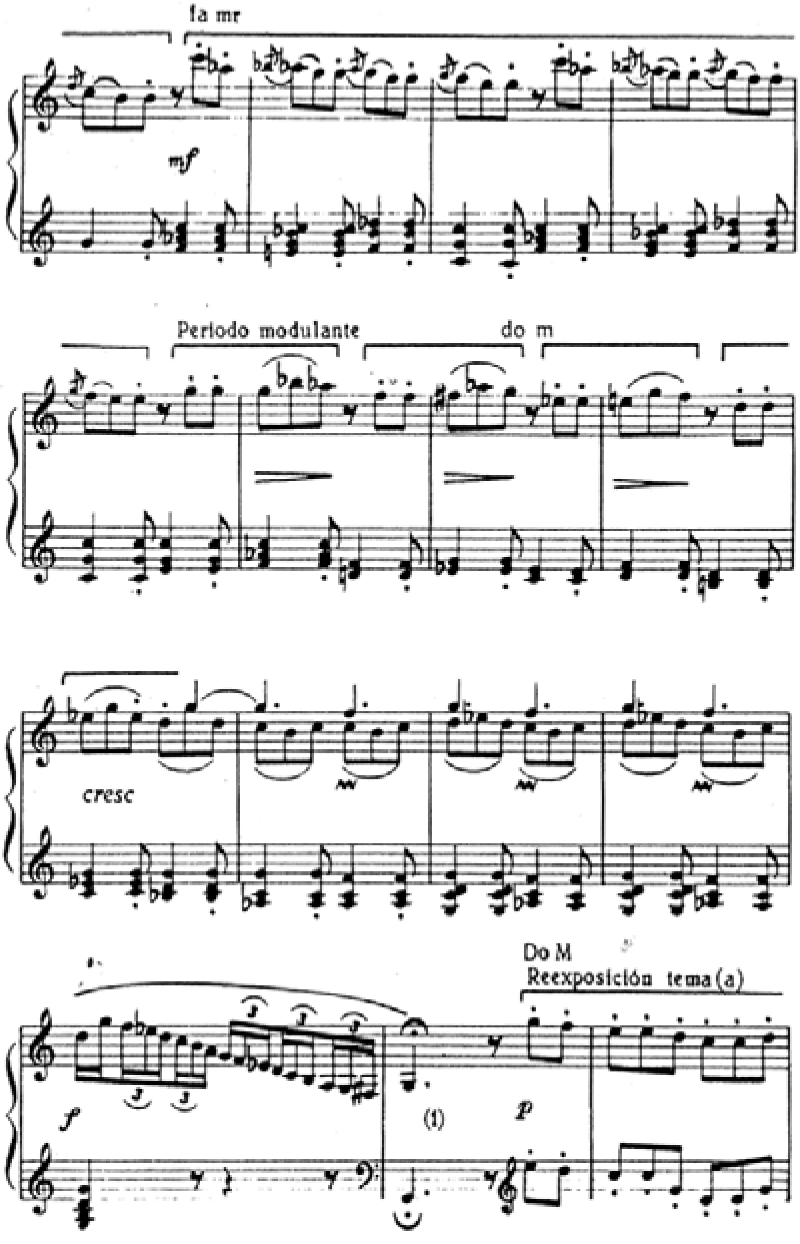
SONATA en Do Mayor

Doménico Scarlatti

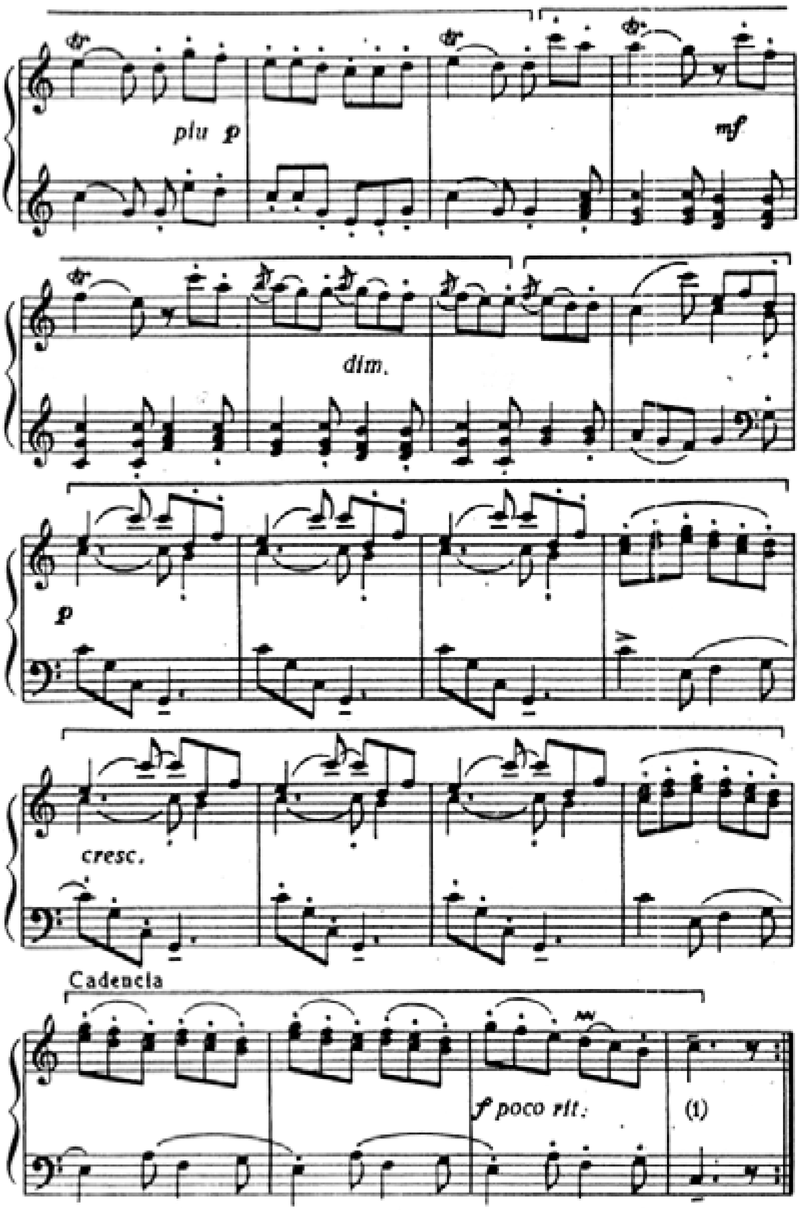




(1) Cadencia Auténtica Perfecta.



(1) Semicadencia Auténtica.



(1) Cadencia Auténtica Perfecta.

Ejercicio: Análisis y posterior audición y lectura simultánea de Sonatas del siglo XVIII. Escritura de una arquitectura de «Sonata Antigua» con estructura que obedezca al gráfico expuesto.

LECCION 17ª

El Lied o Canción de Concierto

El Lied

Definición: La palabra alemana «Lied» (Lied en singular y Lieder en plural) tiene, dentro del ámbito musical universal, el significado específico de «Canción de Concierto». Su estructura está basada en una división más o menos simétrica en periodos y una intima conexión entre texto y música. El Lied más habitual es el escrito para voz y piano, con estética directa y sin efectos vocales ampulosos, pero también existen los Lieder para voz y orquesta y aún para coro solo. El Lied es el heredero culto del Madrigal por la unión que debe existir entre lo que exprese el texto y la música. Son «Canciones de Cámara» en las que el piano intensifica su valor expresivo en los acompañamientos para resaltar, con la voz, el contenido del texto.

La forma vocal del Lied se trasladó a la música puramente instrumental para obras cortas, conocidas como «Formas Menores Románticas» tales como Impromtus, Romanzas sin Palabras, Momentos Musicales, Estudios, Bagatelas, etc., que pueden sufrir modificaciones estructurales según el pensamiento y necesidades del compositor para plasmarlo.

En su forma musical el Lied puede contener, en ocasiones, además de las frases melódicas, células melódicas y rítmicas, e incluso bloques rítmicos, que combinados con modulaciones adecuadas, a veces muy breves, sirven las sugerencias del texto.

La forma más simple del Lied es la canción construida sobre un solo periodo musical que se repite invariado con texto distinto. Puede ser también con «Estribillo», lo que significa que la frase musical que lo constituye siempre tiene idéntica música y letra y el periodo que constituye las «Estrofas» o «Coplas» tendrá también la misma música en todas las repeticiones pero con letras distintas. Estas son las formas más usuales y eminentes de la Canción Popular trasladadas al Lied, común a todos los cancioneros del mundo y por tanto las que encontraremos más a menudo entre los cantos del pueblo.

Son pues «Forma Estrófica» de canción, la primera y «Forma con Estribillo» la segunda (los madrigalistas, como ya se dijo, denominaban «Ritornello» al Estribillo), que fueron incorporadas al Lied. Fue Schubert quien

mejor trasladó al género de «Canción de Concierto» esta forma. No obstante la desigualdad emocional que puedan contener las distintas letras de las Estrofas, Schubert supo hallar una música adecuada que sirviera igualmente a todas las distintas Estrofas de un mismo Lied.

La «Forma Musical del Lied» propiamente dicho puede ser binaria o ternaria, lo que supone dos o tres periodos o secciones musicales y, además, el Lied Continuo.

Tipos binarios:

A - A^{1}

A - B

La forma «A - A^{1}», con repetición exacta del periodo musical y texto distinto es la ya citada anteriormente. Puede existir una variante y es cuando «A^{1}» está modificado o adornado con giros melódicos adicionales, no produciéndose la repetición exacta del periodo musical primero «A». También hay otra en la que «A» está en el tono principal y «A^{1}», modificado, en tono vecino con retorno al principal.

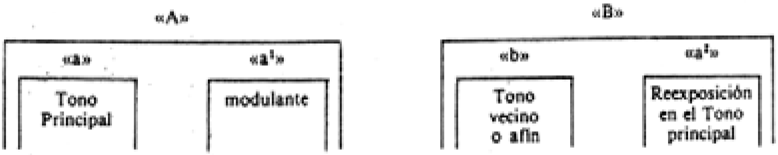
El esquema de esta Forma es el siguiente:

«A»		«A^{1}»	
Tono Mayor (principal) -	Tono Mayor (dominante)	Tono Mayor (dominante) -	Tono Mayor (principal)
Tono menor (principal) -	Tono Mayor (propio)	Tono Mayor (propio) -	Tono menor (principal)
T. Mayor o menor - (principal)	Tono afín	Tono afín -	T. Mayor o menor (principal)
	Proporción de los Periodos		
Tiende a la brevedad		Tiende a la extensión. Nunca más breve que «A». Puede terminar con una Coda.	

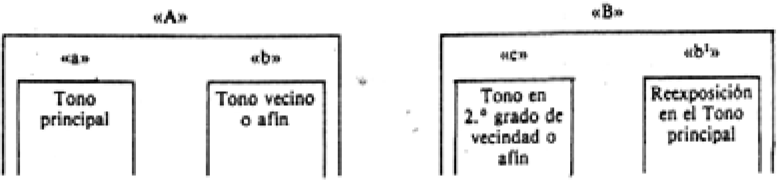
La forma «A - B» tiene menos coordinación que la anterior y se precisa al utilizarla que las dos partes se fundan en un todo orgánico aunque sean distintas entre sí.

Esta forma binaria de canción está construida, normalmente, sobre los dos esquemas siguientes:

—Primero:



—Segundo:



Con las letras mayúsculas «A» y «B» se indican las partes principales o secciones de la obra y con las minúsculas las frases o periodos simples que las integran. Queda evidente que «A» y «B», además de dar estructura binaria al Lied son a su vez secciones binarias.

Tipos ternarios:

Periodos o Secciones Musicales	Tonalidades
A - A¹ - A²	principal-vecina-principal
A - A¹ - B (1)	principal-principal-principal
A - B - B¹	principal-vecina-principal
A - B - A¹ (el más característico)	principal-vecina-principal
A - B - C y Coda sobre A	principal-vecina-principal

(1) Se considera como ampliación del binario A - B, repitiendo A en A¹.

Pueden darse aún más combinaciones.

Como en los binarios, en los Lieder ternarios las partes o secciones principales —con mayúsculas— albergan estructuras de frases o periodos que pueden ser tanto binarios como ternarios, que señalaríamos con minúsculas.

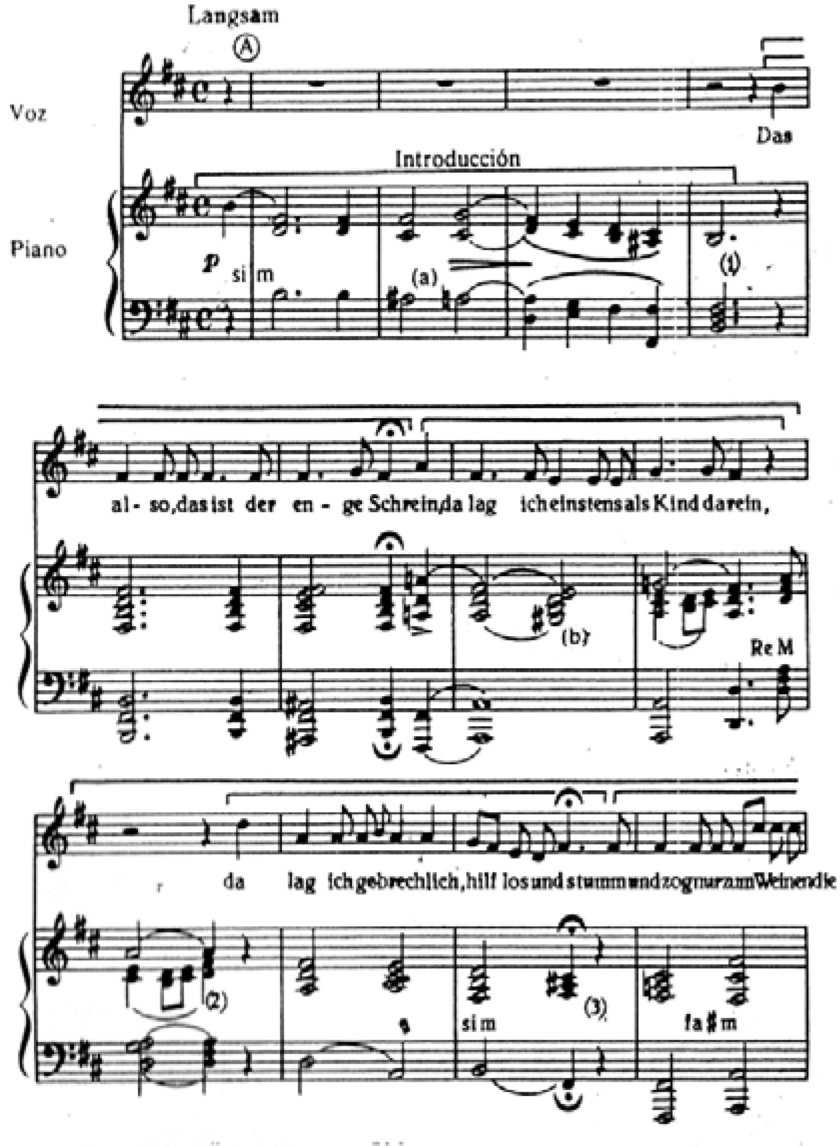
Normalmente llevan Introducción y Coda.

Lied Contínuo:

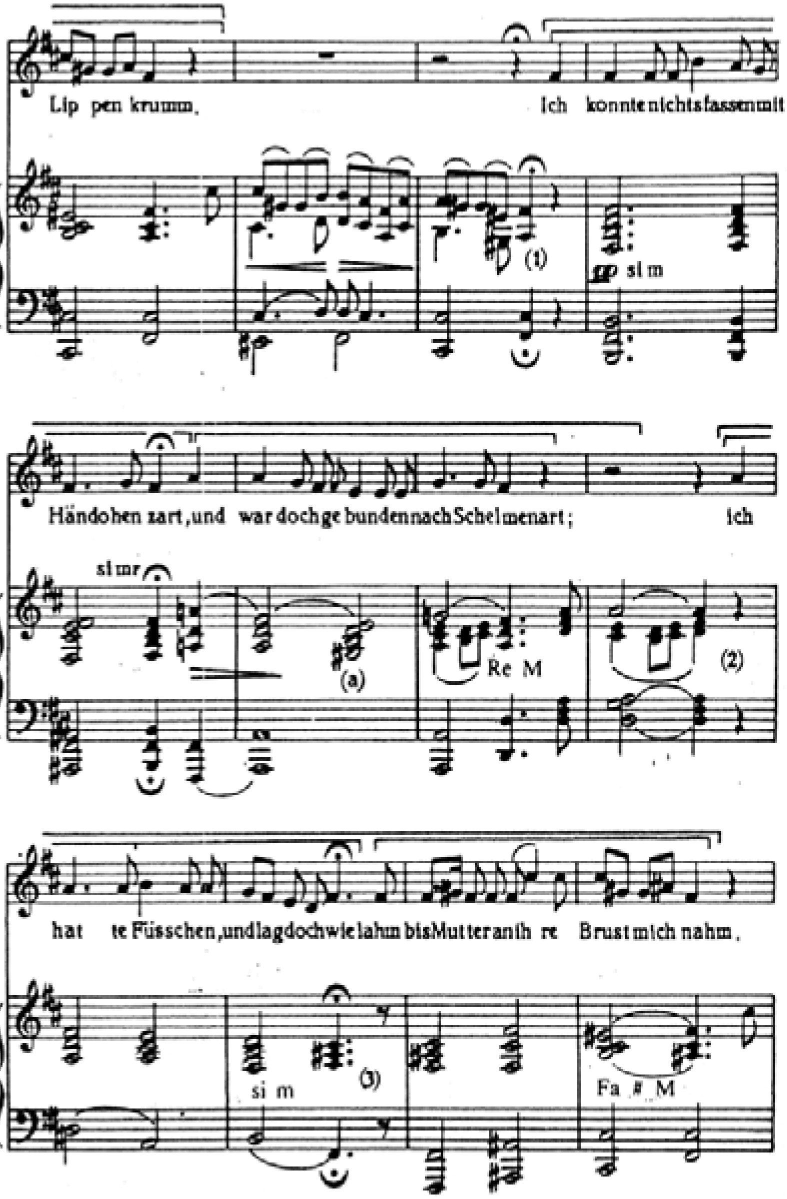
El Lied Contínuo es de forma libre, según el texto del poema sobre el que se escribe la canción. Debe comenzar por el Tono principal modular a Tonos afines y terminar en el Tono principal haciendo referencia a algún motivo o frase musical oida en el transcurso del Lied, preferentemente en la primera mitad, guardando así las leyes fundamentales de la Forma Musical.

Ejemplo.

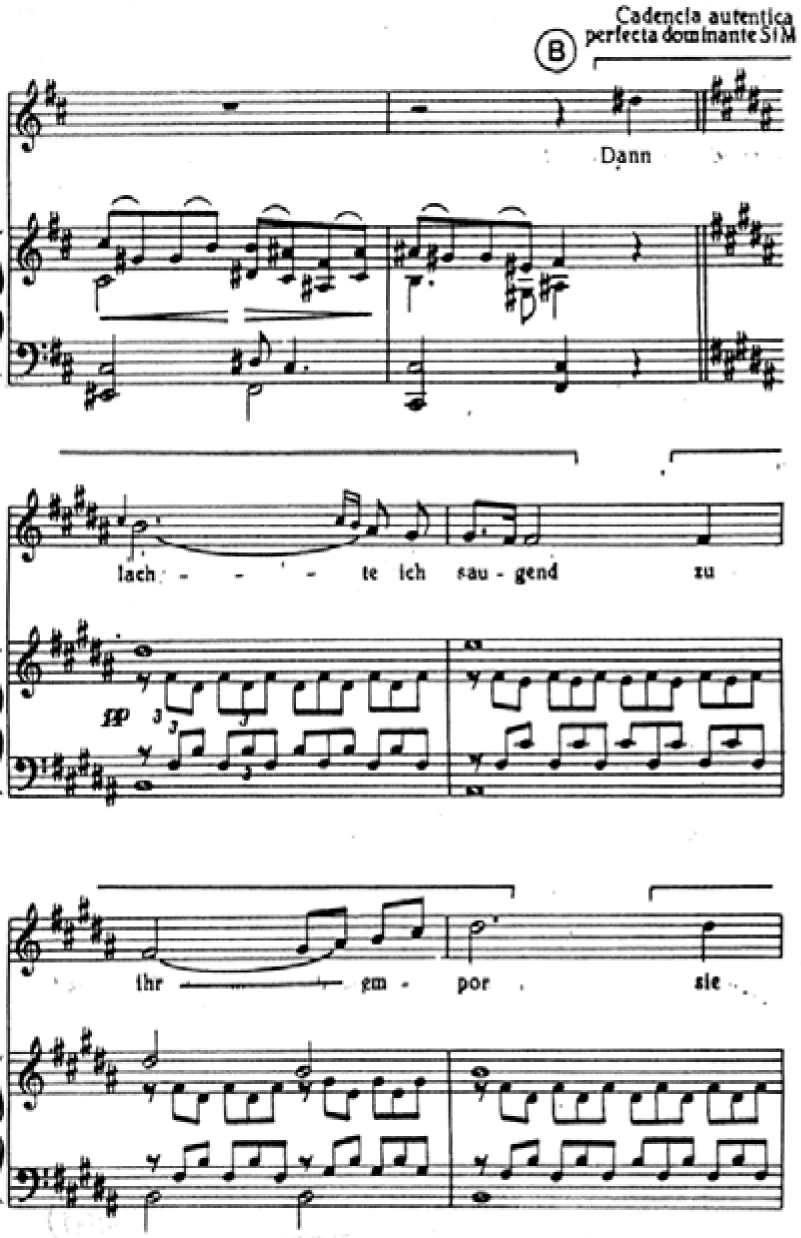
LIED: Op. 106 - n.º 3 F. Schubert

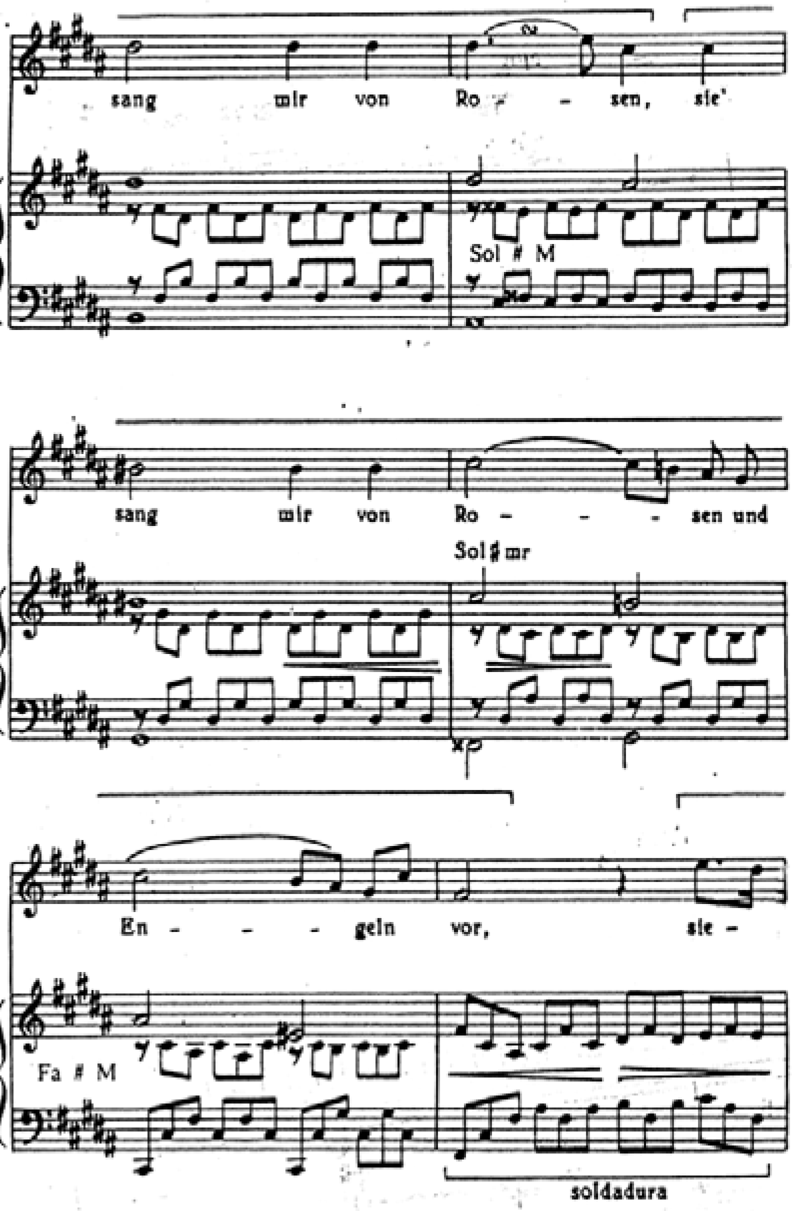


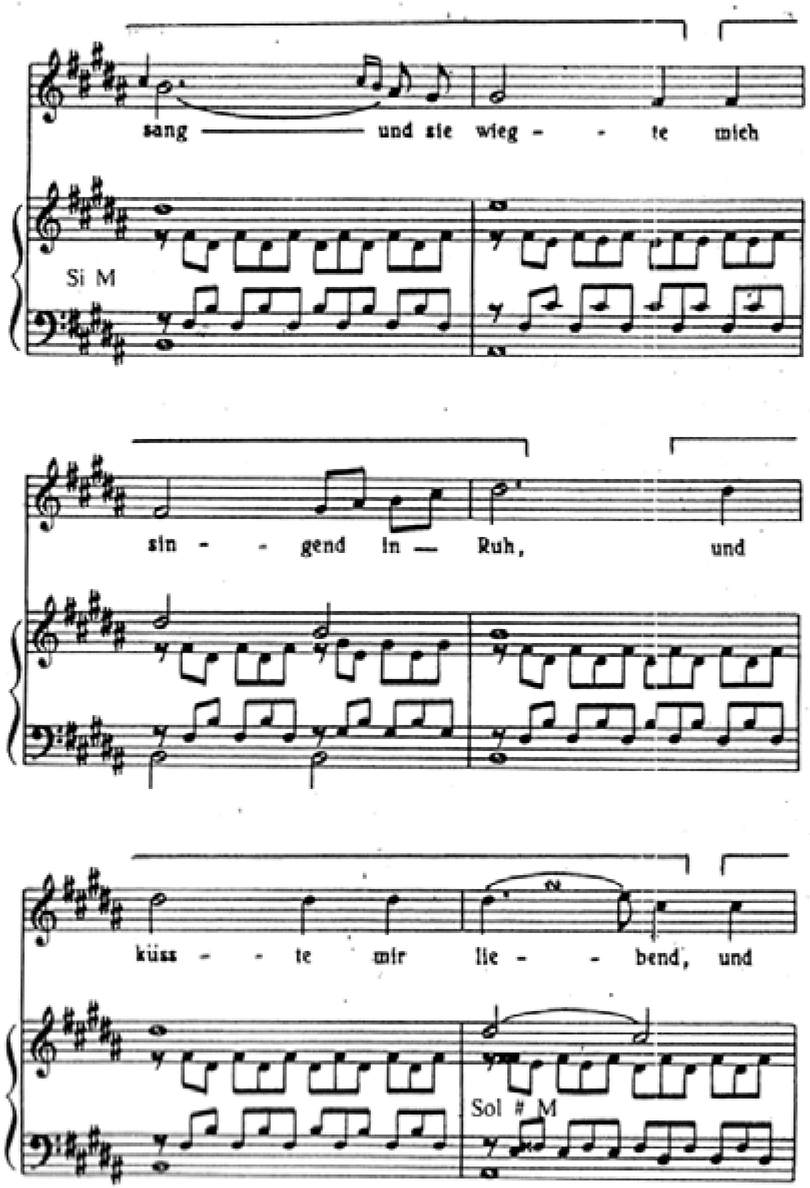
(a) Inflexión a Re M (relativo del Tono principal).
(b) Dominante auxiliar hacia Re M.
(1) Cadencia Auténtica Perfecta.
(2) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(3) Semicadencia Auténtica.

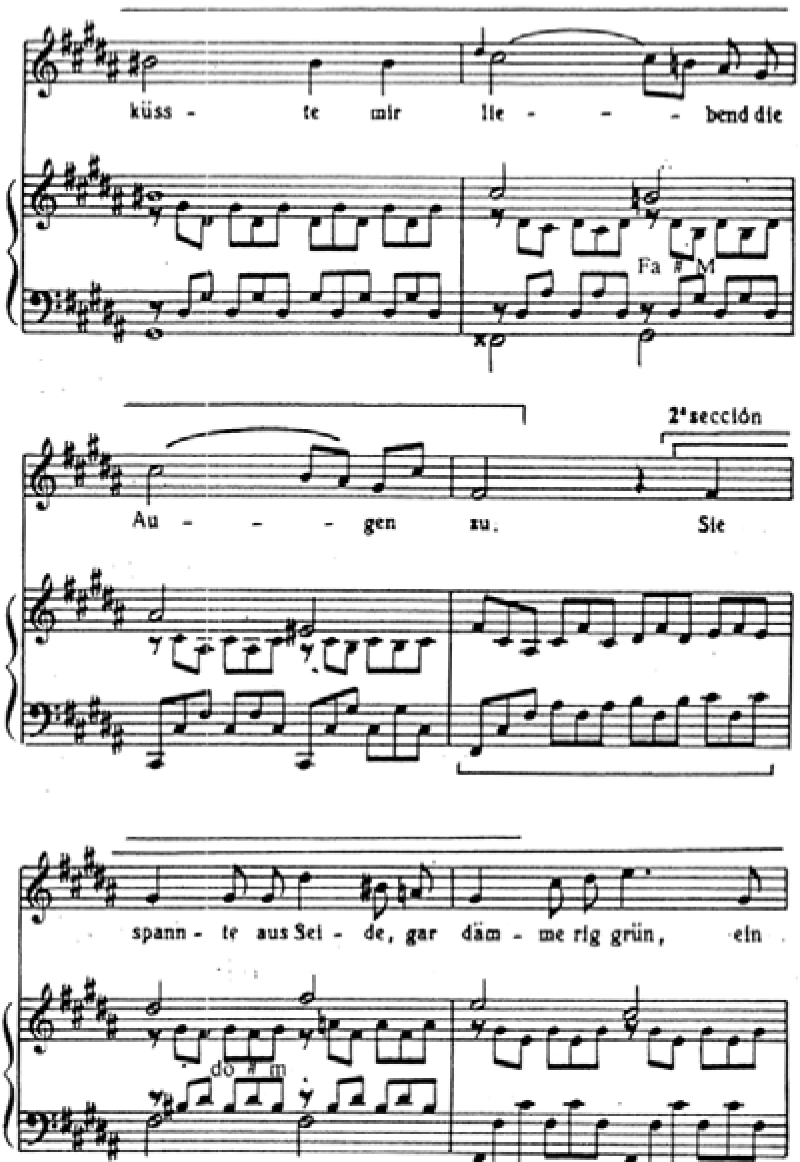


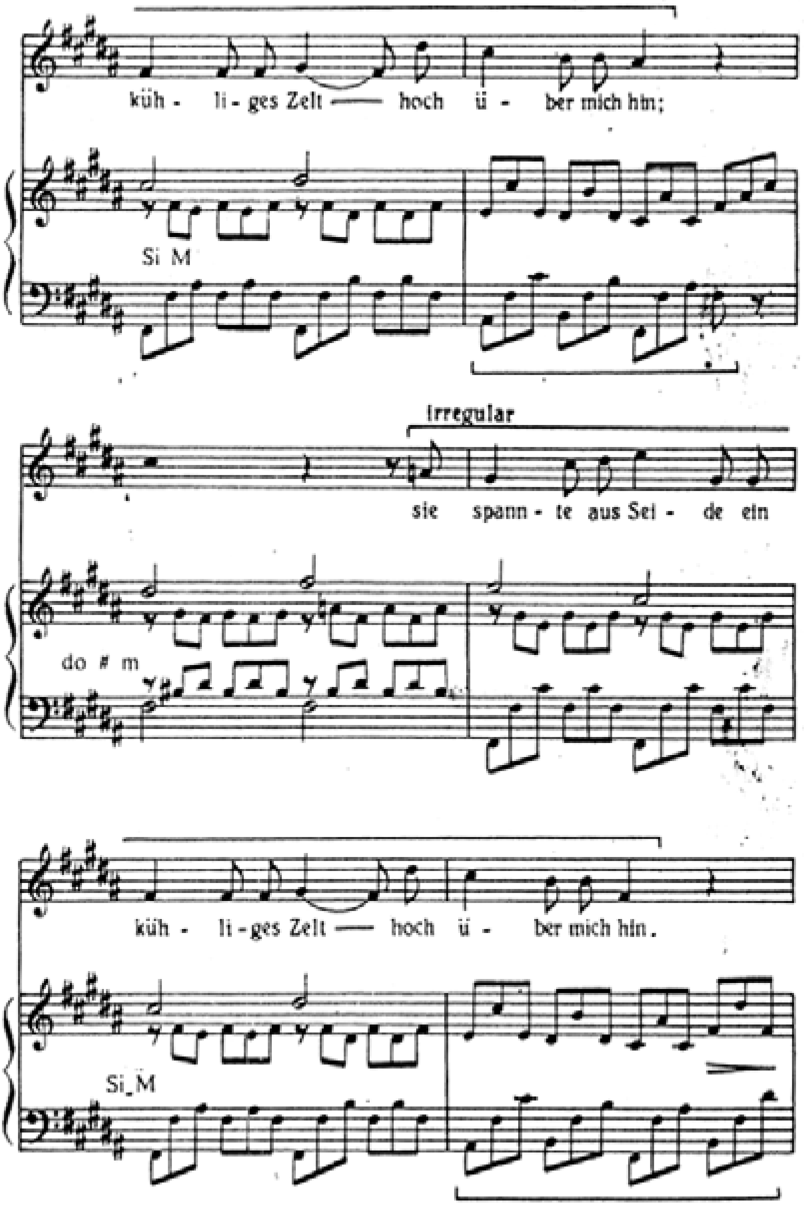
(a) Dominante auxiliar hacia Re M.
(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(2) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(3) Semicadencia Auténtica.

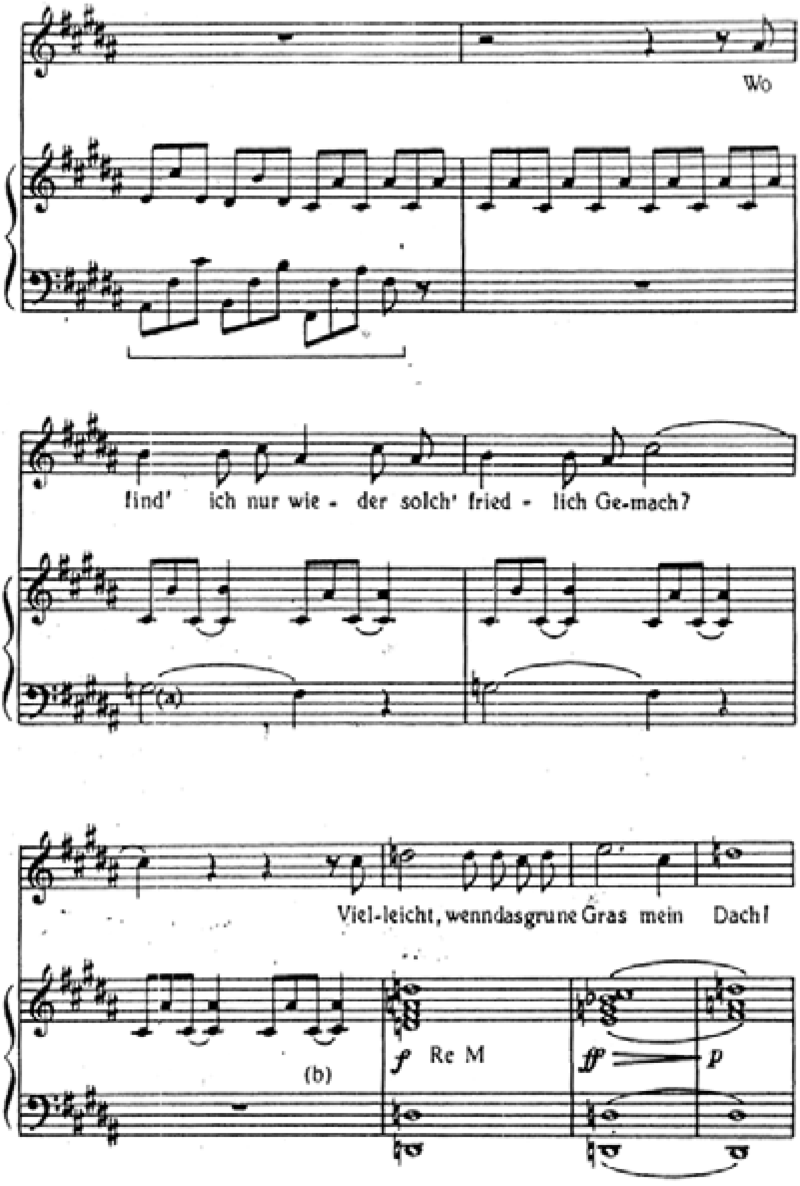

Cadencia autentica
perfecta dominante SIM
B
Dann
pp
lach - - - te ich sau - gend zu
ihr em - por sie


sang mir von Ro - sen, sie'
Sol # M
sang mir von Ro - - - sen und
Sol # mr
En - - - geln vor, sie -
Fa # M
soldadura

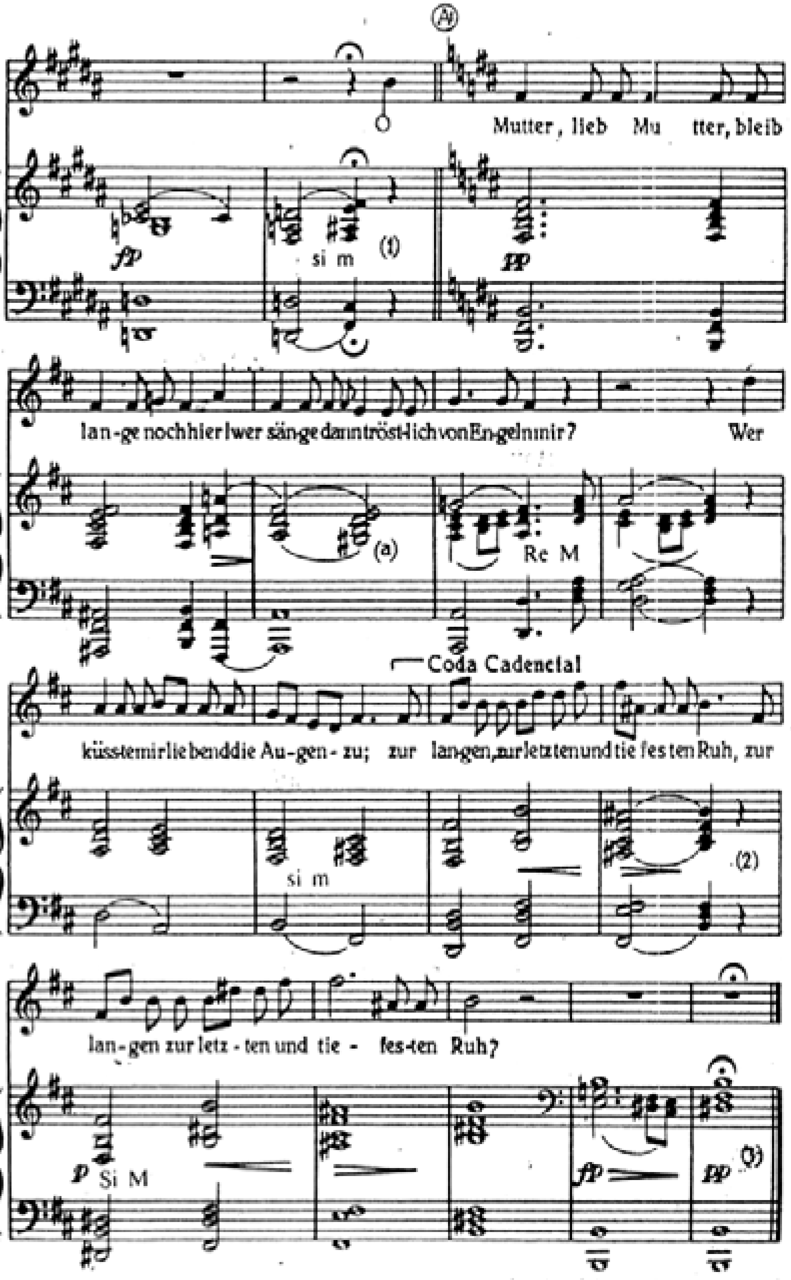

sang — und sie wieg - - te mich
Si M
sin - - gend in — Ruh, und
küss - - te mir lie - - bend, und
Sol # M


küss - te mir lie - - - bend die
Fa # M
Au - - - gen zu.
2ª sección
Sie
spann - te aus Sei - de, gar däm - me rig grün, ein
do # m


küh - li - ges Zelt — hoch ü - ber mich hin;
Si M
Irregular
sie spann - te aus Sei - de ein
do # m
küh - li - ges Zelt — hoch ü - ber mich hin.
Si_M



(a) Subdominante de Re M.
(b) Modulación por enarmonía (la # = sib, VII).



(a) Dominante auxiliar de Re M.
(1) Semicadencia Auténtica.
(2) Cadencia Auténtica Imperfecta.
(3) Cadencia Plagal Imperfecta.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de Lieder. (Por el carácter literario-vocal puede excusarse el ejercicio escrito.)

LECCION 18ª

Las Formas Menores Románticas

Definición: Las manifestaciones ampulosas se identifican con el movimiento romántico, pero aunque ello sea cierto para un aspecto del quehacer musical de los compositores románticos, también lo es que se expresaron con enorme acierto utilizando pequeñas formas que ellos trataron certeramente para plasmar cortas impresiones captadas por su genio creador.

Estas «Formas Menores Románticas» no por breves están faltas de una gran calidad y profundidad expresiva y se crearon especialmente dirigidas al piano.

Especificamente en cuanto a la Forma Musical, a veces, se acoplan a las grandes formas existentes para reducirlas a auténticas miniaturas musicales. Sin embargo encontramos en estas obras composiciones escritas sin obedecer a una forma preestablecida y también sin raigambre de aires de danza.

El titulo genérico de estas Formas puede llevar un subtitulo individual, generalmente de orden poético, que por su expresividad ya indica lo que ha de reflejar la obra.

La Forma toma consistencia y equilibrio en estas obras menores en la manera de utilizar el sistema de reexposiciones motivicas que unida a conceptos tonales-modulantes ofrecen al compositor ocasión para seguir formas establecidas o crear otras con mayor o menor originalidad y eficacia según se ha indicado. La mayoria de estas obras adoptan cualquiera de las formas de «Lied» que ya hemos visto, con mayores o menores variaciones formales.

Entre la enorme variedad de géneros que hay en esta clase de obras nos ocuparemos únicamente de doce que exponemos por orden alfabético:

1. BAGATELA: Composición de carácter ágil y pequeñas dimensiones que suele tomar la forma A - B - A, con Coda final. Beethoven utilizó esté nombre para alguna de sus piezas cortas para piano (Op. n.° 33, 119 y 126).
2. CAPRICHO: Se considera sinónimo de Fantasía. En la antigüedad se escribieron algunos Caprichos en forma libre y estilo fugado. Modernamente es una composición de forma liore en la que los rasgos de originalidad unidos a ritmos airosos y a los atrevimientos de escritura conducen «caprichosamente» a lo imprevisto y a las

sorpresas, circunstancias éstas que encuentran en esta clase de obras el lugar más idóneo para manifestarse, sin olvidar las leyes básicas de la Forma Musical.

3. ESCOCESA: Danza popular de Escocia, en principio en compás de 3 × 4 ó 2 × 4, que ha quedado en el siglo XIX fijado únicamente en 2 × 4 y que inspiró obras para piano a Beethoven, Schubert y Chopin, que en su escritura suelen adoptar la forma ternaria de Lied. El «Chotis» español, en 4 × 4 proviene de ésta danza.
4. ESTUDIO: Pieza escrita con fines pedagógicos para practicar y vencer determinadas dificultades técnicas en un instrumento. Cuando estos Estudios no sólo albergan en su escritura dificultades de técnica puramente instrumental sino que superan la sequedad y aridez de estos ejercicios con alto nivel artístico, pasan a ser composiciones en las que la expresividad se une a la brillantez técnica y son interpretados en conciertos. Según las épocas y los autores varía el contenido de estas piezas. Los diversos compositores que escribieron «Estudios» adoptaron formas de Lied y los reunieron, normalmente, en colección.
5. FANTASIA: Sinónimo de Capricho, es una composición instrumental de tipo libre. En el siglo XVI las composiciones que llevaban este nombre eran análogas al «Ricercare». Modernamente es una composición que no utiliza ninguna de las formas tradicionales, lo que no significa que la Fantasia se aparte de las leyes generales de las Formas Musicales. Por ello se fundamenta en:

   1.° La existencia de temas principales y secundarios.
   2.° El eventual retorno de los temas en el transcurso de la obra.
   3.° Delimitación de periodos contrastantes entre sí.
   4.° Posible reaparición de trozos o tiempos completos en el contexto de la obra.

6. IMPROMPTU: De origen relativamente moderno el «Impromptu», palabra francesa de raíz latina que significa «improvisación», es una pequeña obra instrumental en forma de Lied desarrollado o con carácter de Estudio. La estructura ternaria A - B - A es la más utilizada para el conjunto general del Impromptu y aún más para sus subdivisiones. Chopin, Schubert, Schumann, etc., escribieron obras de este tipo.
7, MAZURCA: Danza nacional polaca, ya conocida en el siglo XVI, de movimiento moderado, en compás de 3 × 4, y algo más lenta que el Vals. Logró una enorme difusión en el siglo XIX particularmente en obras de concierto para piano. Posee un estilo viril, con las siguientes particularidades en el compás:

   1.ª El motivo principal termina habitualmente en la segunda parte del compás.
   2.ª El último tiempo es anacrúsico.

3.ª El tiempo primero se forma en valores divididos de corchea con puntillo y semicorchea, de lo que resulta el esquema siguiente:

Esto le dá carácter de un aire gallardo y animado.

Las más antiguas Mazurcas se escribieron, habitualmente, sobre un bajo «ostinato».

La arquitectura general que recuerda la del Minué es:

«A»	«B»	«A¹»
Mazurca a-b-a¹	Trío c-d-c¹	Reexposición de la Mazurca a²-b¹-a³

Chopin ha sido el maestro insuperable en este género.

8. MOMENTO MUSICAL: Pieza corta que adopta formas muy diversas con estilo de «Intermedio», «Hoja de álbum», etc., y todas aquellas cuyo título es inconcreto. Toma generalmente la Forma de Lied A - B - A y tiene un carácter íntimo como de «Improvisación» o de «Escenas de Niños». Son célebres los Momentos Musicales de Schubert que hizo de ellos pequeñas-grandes obras.

9. NOCTURNO: Adopta también la forma que, tal vez, es la más importante entre las Formas Musicales, o sea, el tipo ternario A - B - A, conocido como forma de Canción o Lied, tantas veces citado. John Field y Frederic Chopin dieron forma al Nocturno para piano en el primer tercio del siglo XIX. El Nocturno es de expresión patético-romántica y movimiento pausado que se acelera en la parte central de la obra.

   El Nocturno puede ser para piano, música de cámara u orquesta. Infinidad de compositores han escrito obras de esta clase para cualquiera de las plantillas citadas.

10. RAPSODIA: Pieza musical integrada por diversas partes, sin relación entre si, enlazadas libremente y cuyo fin persigue una composición de efecto brillante. Puede estar dividida en dos partes, con un movimiento «Lento» de tipo dramático seguido de un «Allegro». Su nombre, que en griego equivale a «canto cosido», viene especialmente de los poemas épicos de Homero, de la antigüedad griega, que los rapsodas cantaban acompañados de instrumentos de cuerda. En cuanto a la Forma Musical de sus partes puede presentar rasgos similares a los de la Fantasía y el Capricho.

11. ROMANZA SIN PALABRAS: Composición similar al «Preludio» (1), de tipo «cantabile» y carácter diverso, que suele tener, normalmente, un solo tema. La forma puede ser binaria, ternaria y, aún, Tipo Sonata. Pieza pianística en su origen, es relativamente breve, como una especie de Lied y trata de sugerir al oyente lo que significa el subtítulo especial que puede encabezar estas piezas. Mendelssohn creó este género con música inspirada, selecta y elocuente, utilizando en alguna de estas pequeñas obras la siguiente estructura formal:

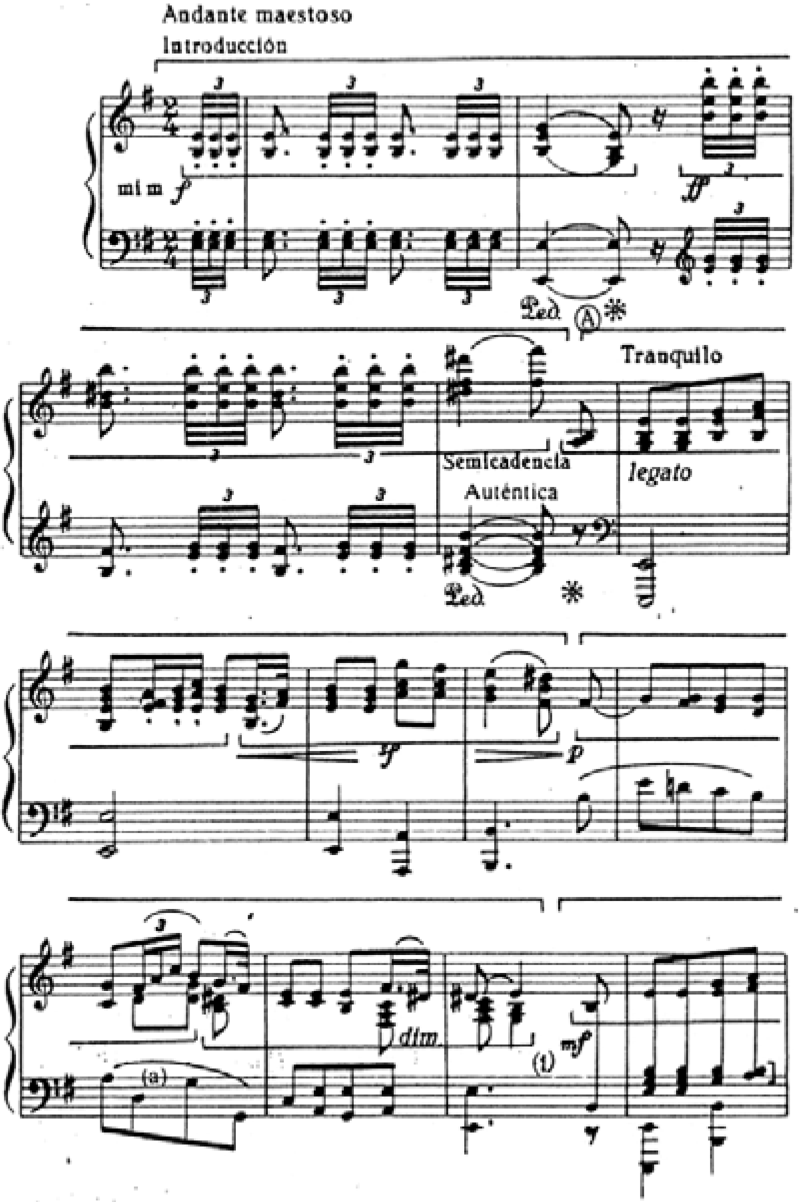
Introducción (facultativa).
A Exposición temática (frecuentemente con dos frases relacionadas).
B Desarrollo (habitualmente con diseños temáticos y modulantes).
A¹ Reexposición temática (en el tono principal y posterior episodio modulante).
Coda o Cadencia.

12. VALS: Danza giratoria en 3 × 4, de movimiento y carácter diverso. Puede ser: Vals característico, Vals noble, Vals sentimental, Vals de bravura, Tanda de Valses, etc. Su Forma es muy diferente de las danzas que conocemos. Normalmente tiene una Introducción de apariencia ajena a la obra, casi siempre en tiempo «Lento-Adagio» y pomposo. Seguida de una breve Entrada ya en tiempo de Vals, da comienzo el mismo, que puede constar de cinco, cuatro o tres partes llamadas «números», con distintos temas entre si y escritas en tonalidades afines. Cada número puede tener periodos independientes y, habitualmente, sin relación temática. Si el Vals tiene tres números, el tercero es reexposición del primero.
Por otra parte han escrito Valses, no destinados a la danza sino al concierto, desarrollando gran libertad dentro de los cánones del Vals de baile, compositores como Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Ravel y otros muchos.

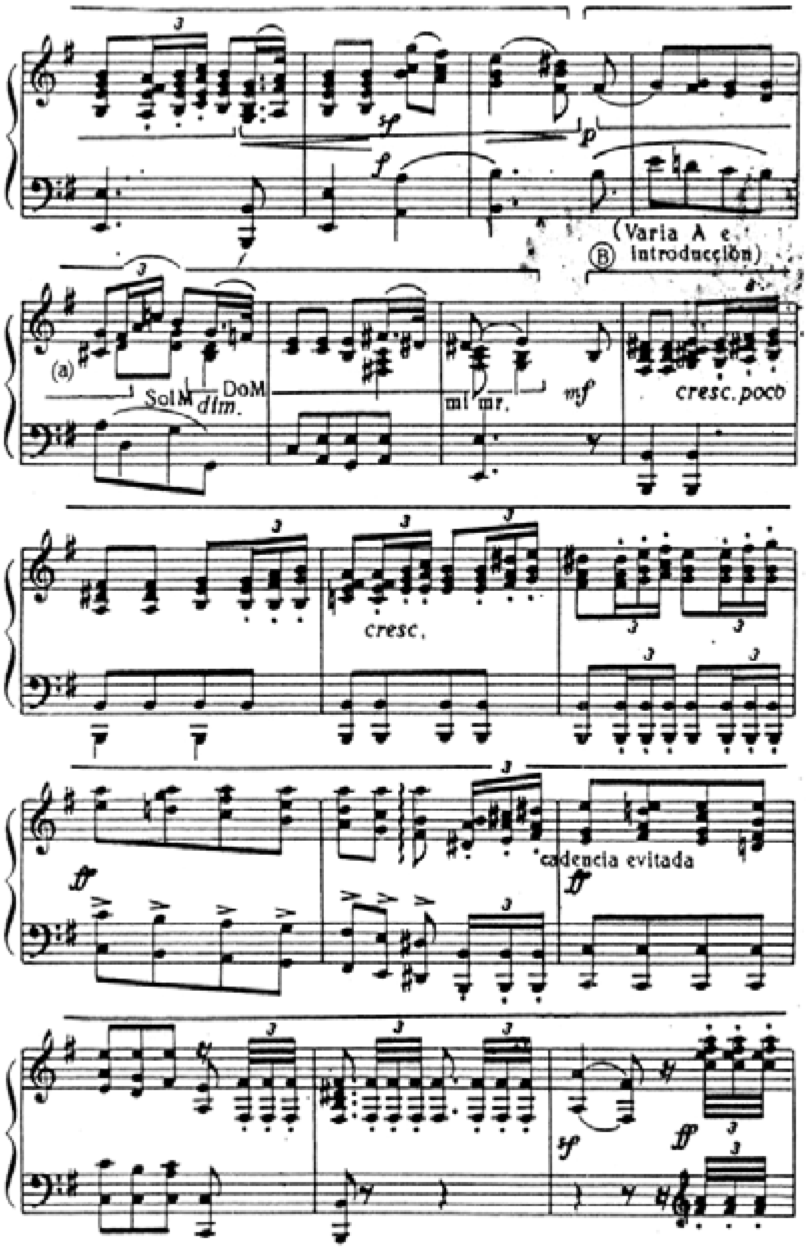
Ejemplo:

(1) Preludio. Ver Lección 21.

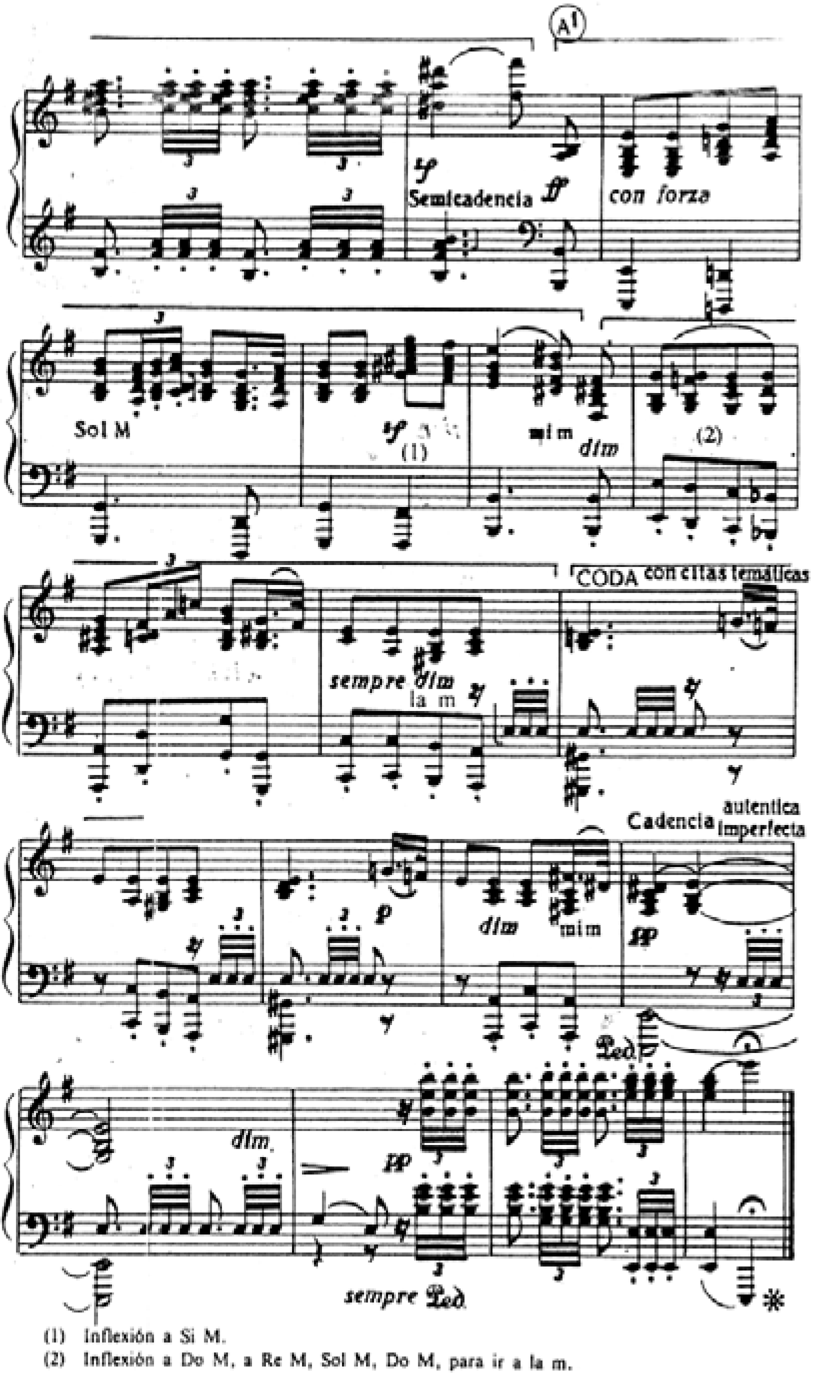
«Romanza sin Palabras» F. B. Mendelssohn



(a) Inflexión a Sol M.
(1) Cadencia Auténtica Imperfecta.



(a) Inflexión a Re M a Sol M a Do M para volver a mi m Tono principal.



(1) Inflexión a Si M.
(2) Inflexión a Do M, a Re M, Sol M, Do M, para ir a la m.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de algunas obras de las comprendidas en esta lección. Escritura de alguna arquitectura musical de las que componen las «Formas Menores Románticas» explicadas.

LECCION 19ª

La Sonata Moderna o Sonata Dramática (Bitemática-Ternaria) y la Sonata Cíclica

Definición: La Sonata Binaria del siglo XVIII en un solo tiempo, monotemática y de dos secciones —que ya conocemos y que tuvo singular importancia en la producción de Domenico Scarlatti— convivió con las que se designaban como «Sonata de Chiesa» (iglesia) que era una composición instrumental religiosa que se interpretaba antes de una Cantata y estaba compuesta por trozos lentos y rápidos que se alternaban en una misma tonalidad y la «Sonata de Cámara» destinada al concierto profano en el que se sucedían aires de danza lentos y rápidos en un mismo tono, para ser interpretadas en salas palaciegas a solo, dúo, trío, cuarteto, quinteto, etc.

Actualmente la denominación de «Música de Cámara» se utiliza para distinguir la destinada a las citadas agrupaciones de aquella otra escrita para orquesta sinfónica o para teatro. Tradicionalmente tiene un número de ejecutantes que no excede el doble quinteto, pero debemos informar que las obras escritas en el siglo XX en ocasiones lo rebasa.

La Forma Bitemática-Ternaria, conocida como «Tiempo Tipo Sonata», que proviene de la Sonata Monotemática-Binaria y ocupa habitualmente el primer tiempo de la Sonata Moderna o Dramática (que consta de 3 ó 4 tiempos) es de la que vamos a tratar a continuación.

Siempre se ha considerado que con Carlos Felipe Manuel Bach, hijo de Juan Sebastián Bach, se inicia esta Forma Sonata Bitemática de tipo ternario, pero últimamente parece ser que los investigdores han descubierto que fue el veneciano Juan Platti (¿-1762), en el siglo XVIII, el creador de esta Forma Musical llamada «Sonata Moderna», o, precisamente referida a él, «Sonata Dramática».

El término «Tiempo Tipo Sonata» (1), aplicado a la composición, es un concepto distinto de la Sonata misma y esta imprecisión de vocabulario puede acarrear confusiones. El «Tiempo de Sonata» recae generalmente en el primer movimiento de la Sonata considerada como obra total.

La llamada «Sonata Moderna» perfeccionada por Haydn, Mozart y Beethoven, globalmente considerada, tiene cuatro o tres tiempos enlazados entre sí por un lógico orden rítmico, por su parentesco tonal y construcción especial, lo suficientemente característica para ofrecer, en cada tiempo, una individualidad propia que, a través de las épocas romántica y moderna, llega hasta nosotros. Fue Beethoven quien realizó una transformación funda-

---

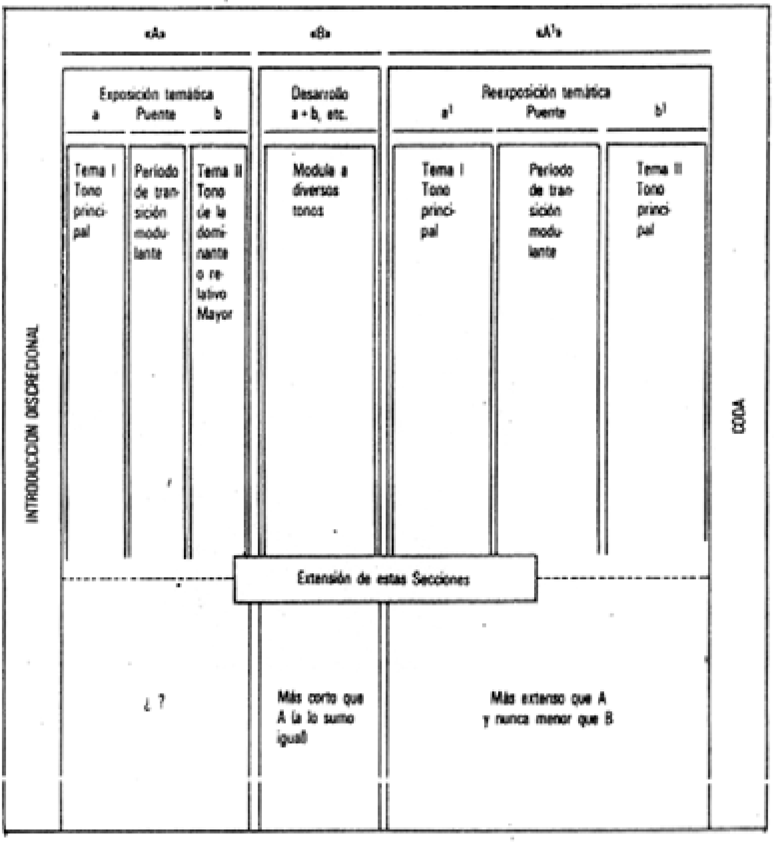
(1) El «Tiempo Tipo Sonata» también se designa a menudo «Tiempo de Sonata», «Tiempo Sonata» y «Tipo Sonata».

mental modificando el orden de colocación de los tiempos de la Sonata. Una evidencia de ello es que en su «Sonata casi una Fantasía» en do sostenido menor, Op. 27 n.° 2, conocida con el nombre de «Claro de Luna», el orden de los tiempos establecido por la tradición: Rápido-Lento-Rápido, queda alterado sucediéndose éstos de manera que el primero es un Adagio sostenuto, el segundo un Allegretto, que debe atacarse súbito y sin interrupción y el tercero un Presto Agitato. Estos movimientos tienen respectivamente las formas de Lied, Scherzo y Tiempo de Sonata.

El primer movimiento de una Sonata, Sinfonía, Cuarteto, Trío, etc., suele adoptar la forma de «Tiempo tipo Sonata» y es el de mayor importancia en la obra, siendo por lo general, un Allegro que se compone de dos temas: el primero enérgico y rítmico, concebido con sello instrumental y el segundo, por proceder del terreno lírico, más «cantabile» y por lo tanto más melódico.

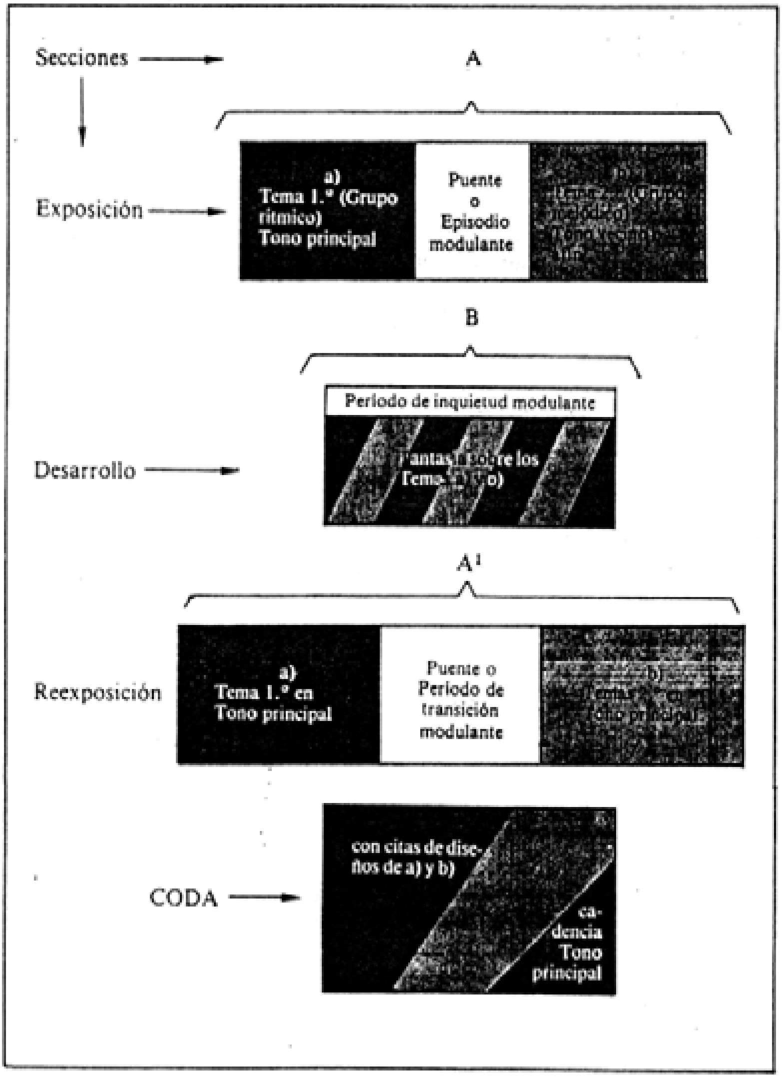
Estos temas tienen un tratamiento «ternario», o sea en tres secciones, consistentes en que una vez «expuestos» los susodichos temas, dan origen a un «desarrollo» temático, tras el que son «reexpuestos».

Esquemáticamente podemos considerar que estas tres secciones fundamentales del Tipo Sonata donde se elaboran los dos temas mencionados pueden representarse en la forma siguiente:



Consecuentemente la arquitectura del Tiempo Sonata, que está construida según el esquema «A - B - A¹» como el Lied y el «Aria D.C.», se constituye en la Forma más importante y fundamental de la música según ya hemos indicado. Alguien ha comparado esta estructura con la de un tríptico de altar.

Otra manera muy gráfica de presentar el desenvolvimiento del Tiempo tipo Sonata, que es el primer movimiento en esta clase de obras —como queda dicho— es el siguiente:



El segundo movimiento o pieza, Andante o Adagio, por lo común suele ser un Lied en varias secciones o Lied Sonata ó un «Tema con Variaciones». Ello obedece a que después del «dramatismo» del primer tiempo surge el deseo musical de un reposo de carácter lírico.

Ocupa el tercer tiempo un Minué o Scherzo. El Minué es la única forma de danza que desde la Suite antigua se incorporó a la Sonata.

Suele ser el cuarto tiempo, como pieza última, un «Rondó» o «Final» en movimiento vivo y alegre con el que culmina la obra.

De estos cuatro movimientos puede suprimirse uno, que generalmente es el Minué, quedando la Sonata en tres tiempos. Esta es la forma que se utiliza para la Sinfonía, Sexteto, Quinteto, Cuarteto, Trío, Dúo, etc.

El plan de la Forma «Tiempo Sonata» se elabora de la siguiente manera:

—Introducción: Es discrecional y muy variable en su trascendencia y manera de trato estético. Puede tener una extensión considerable o ser sólo unos acordes; de ello depende que sea o no modulante.

—Exposición: «Tema I» o «a» o «Grupo rítmico»: Debe ser claro y de carácter fácilmente reconocible, con períodos afirmativos que posean un aspecto preciso de exposición temática, confirmando la tonalidad principal y con el carácter instrumental ya citado. «Puente o Período de transición»: Puede ser una prolongación modulante del Tema I o bien una modulación o serie de modulaciones con elementos nuevos que conduzcan al tono del Tema siguiente. «Tema II» o «b» o «Grupo melódico»: Ha de contrastar expresivamente con el Tema I y poseer carácter lírico-melódico, según se ha indicado, debiendo exponerse en un tono vecino o afín. En este aspecto hay mucha libertad para la elección del tono y su forma de emplearlo. Este Tema II consta de varias secciones, que pueden ser tres o cuatro y, habitualmente estará en el tono de la Dominante, si el Tema I está en tonalidad Mayor, pudiéndose dar el caso de que no esté en la misma modalidad, y si el Tema I está en modo menor, el II se presentará en su relativo Mayor. Existe cierta libertad en la elección de esta tonalidad, pero, repetimos, siempre será una tonalidad afín del tono principal.

Las tres secciones de este Tema II pueden estar constituidas en la siguiente manera:

Sección 1.ª: Melódica propiamente dicha y la principal.

Sección 2.ª: Central modulante.

Sección 3.ª: Cadencial.

Debe hacerse constar las frecuentes diferencias de criterio y apreciación de los tratadistas al ocuparse de estas tres secciones del Tema II o «b», de las que dan, en ocasiones, soluciones elásticamente contemporizadoras.

Puede terminar esta Exposición con una Coda de extensión diversa y aún constituir parte importante de la misma con citas temáticas.

—Desarrollo: Puede ir o no precedido por elementos tomados de la Introducción si la había. Este Desarrollo tiene libertad dentro de las normas arquitectónicas musicales y ocupa la parte central del «Tiempo Sonata», debiendo conducir al tono principal después de distintas modulaciones para dar entrada a la «Reexposición». En este período los motivos, fraccionados o no, entran en pugna entre sí, oponiéndose unos a otros, lo que ofrece a la fantasía del compositor enormes posibilidades para ejercerla, ya que no existe ningún esquema preexistente para el desarrollo, pudiendo emplear todos los recursos de la elaboración motívica, contrapuntística, armónica y modulante. Puede componerse con:

1.° Fragmentos del Tema I.

2.° Fragmentos del Tema II.

3.° Fragmentos combinados de ambos Temas.

4.° Con elementos del Período de Transición o Puente.

5.° Con elementos nuevos.

6.° Cualquier otra combinación de todos estos elementos.

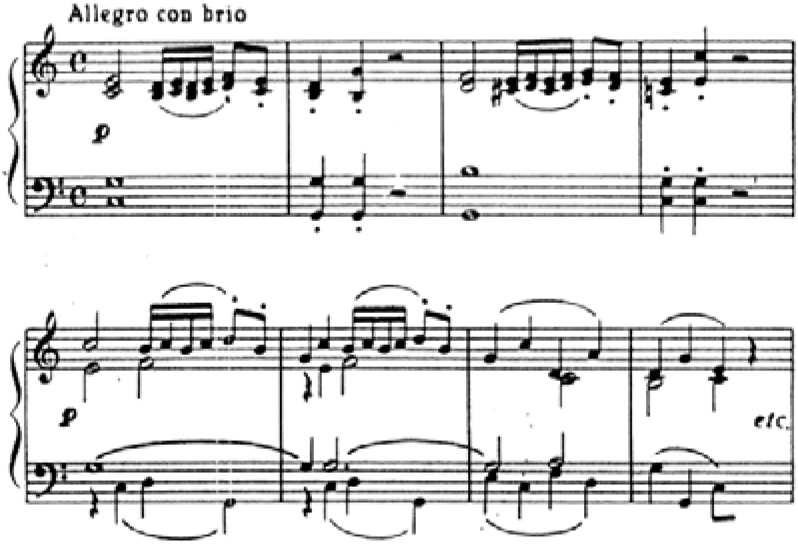
Este período puede terminar con un «Pedal de Dominante» que es discrecional, para anunciar la tonalidad principal de la «Reexposición».

—Reexposición: Empieza con el tono principal y en dicho tono se reexponen las dos partes principales, o sea, los Temas I y II, dejando el «Período de transición o Puente» en lugar secundario, pudiendo, incluso, suprimirlo o bien reducirlo, ampliarlo o sustituirlo por otro nuevo a criterio del compositor. En esta sección los Temas pueden repetirse algo variados o iguales, pero siempre deberán ser fácilmente reconocibles, para así fijar la simetría ternaria de esta Forma Musical. Es importante insistir en que la «Reexposición» de los Temas se hará siempre en el tono principal. Hay un principio en las reglas de las Formas Musicales que dice: «A Tema que se reexpone, tono principal».

—Coda Final: Puede terminar este tiempo o movimiento con una «Coda» que puede ser extensa o de proporciones menores, con carácter de un «desarrollo» terminal más o menos condensado, que finalizará con una «Cadencia auténtica» en el tono principal como final del movimiento o tiempo. Normalmente las codas finales suelen contener referencias temáticas al comienzo, para seguir con el período cadencial que conduce al fin de esta Forma Musical en el tono principal, como se ha dicho.

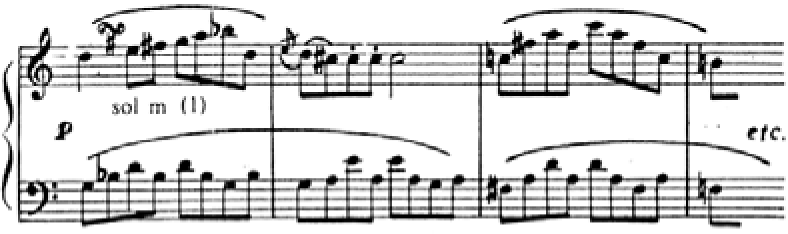
Ejemplo de Tema I y Tema II, extraídos de la Sonata para piano Op. 2, n.° 3, en Do Mayor, de Beethoven, escrita en 1795 y dedicada a Josep Haydn.

Tema I

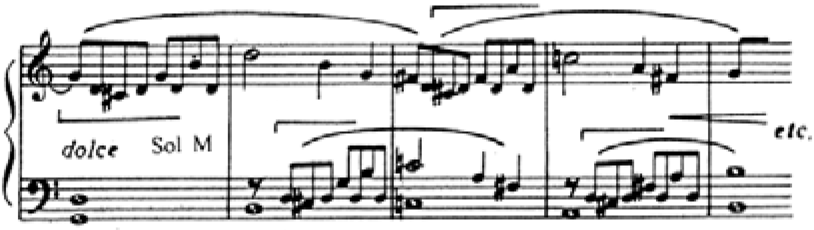


Tema II

1.ª Sección

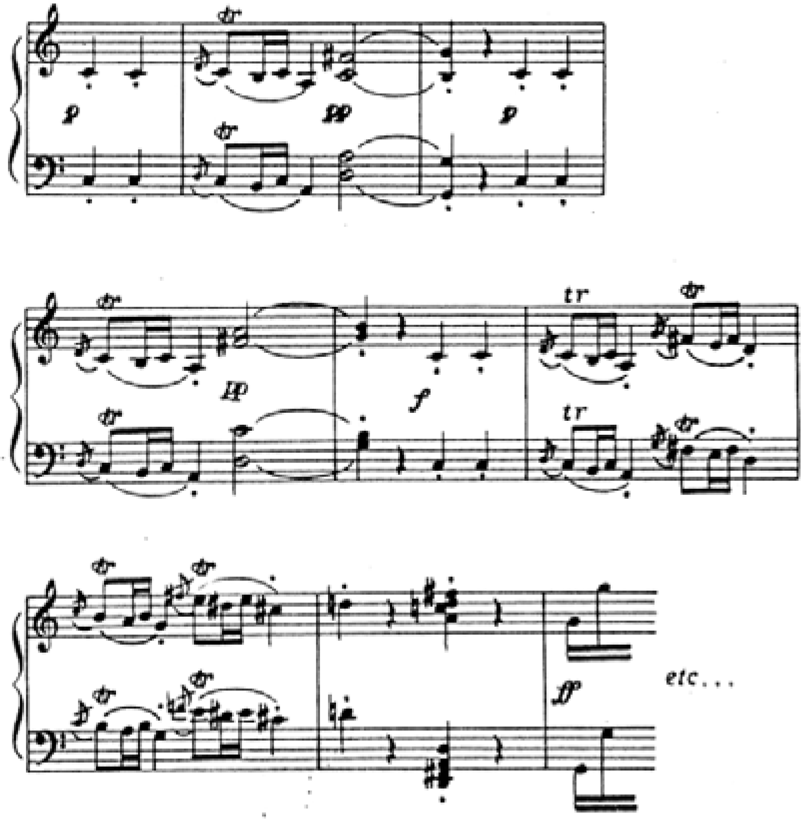


2.ª Sección



(1) Dominante menor del Tono principal.

3.ª Sección



La forma descrita de «Tiempo Sonata» es la característica del estilo de Beethoven.

Sonata Cíclica

Tiene arquitectura similar a la Sonata Bitemática-Ternaria expuesta anteriormente pero con la diferencia de que los temas generadores de la forma, a través de los tres o cuatro movimientos que tienen esta clase de obras, se exponen y reexponen como una especie de regreso que colorea y matiza la composición en la que la temática va sufriendo modificaciones melódicas y rítmicas, con tratamiento distinto en la agógica y dinámica, utilizando así los aspectos de variación temática como base fundamental y elemento matriz para la unidad de la obra, en el curso de la cual y como ya se ha indicado, en todos sus tiempos retornan los diseños temáticos dando completa unidad a esta Forma Musical. Se debe señalar que la forma de elaboración de estas composiciones tiene gran similitud con la manera de tratar Wagner sus «leitmotiv» o «motivo conductor» en que se basa la composición de las óperas de este compositor.

Liszt y Cesar Franck, entre otros, escribieron obras con esta técnica.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de Sonatas Bitemáticas-Ternarias. Escritura monódica de una arquitectura de «Tiempo tipo Sonata».

LECCION 20ª

La Sinfonía, El Cuarteto, etc.
El Concierto con solista
El Concierto Grosso

La Sinfonía

Definición: El nombre de Sinfonía se daba en el siglo XVIII a la Obertura o Pieza que servía de introducción a una Opera, un Oratorio o una Cantata.

La Sinfonía es una obra para orquesta en la que los instrumentos son personajes que intervienen en un diálogo con la misma importancia unos que otros y se distingue de la Sonata en que ésta es normalmente obra para un solo instrumento con o sin acompañamiento y del Concierto porque el mismo supone la actuación de uno o varios solistas acompañados por el «tutti» orquestal que alterna con él o los concertinos.

En la música instrumental anterior al siglo XVIII algunas de las Sinfonías, como piezas independientes, a que nos hemos referido al comienzo, podían poseer tres secciones: Lento-Rápido-Lento. Las Sinfonías clásicas o románticas constan de los tres o cuatro tiempos mismos de la Sonata y es tan excepcional hallar las que rebasan los cuatro como aquellas que no llegan a los tres.

El verdadero fundador de la Sinfonía fue José Haydn, que la presentó como una «Sonata para orquesta», siguiendo la estructura clásica e incorporando el Minué y organizando definitivamente la plantilla orquestal. Mozart y Beethoven fueron los genios máximos de la Sinfonía.

Modernamente se acentúa la tendencia a tratar la Sinfonía rompiendo los moldes y formas consagradas, inaugurándose una etapa de innovaciones en profundidad y variedad, valiéndose de todos los recursos musicales para infundir un sentido poemático o puramente abstracto a esta gran Forma Musical.

Como queda indicado la estructura de cada uno de los tiempos de la Sinfonía es similar al de la Sonata, teniendo, normalmente, una mayor amplitud. (Véase la lección dedicada a la Forma Sonata Moderna o Dramática.)

El Cuarteto, El Trio, El Quinteto, etc.

Definición: Cuando los cuatro instrumentos de cuerda principales de la orquesta (violín 1.°, violín 2.°, viola, violoncello) actúan solos constituyen el

«Cuarteto de cuerda». El Trío está generalmente formado por violín, violoncello y piano. Pero pueden existir infinidad de combinaciones de instrumentos en estas «agrupaciones de cámara», constituyéndose en Dúos, Tríos, Cuartetos, Quintetos, Sextetos, etc. Beethoven escribió un Septimino (violín, viola, cello, contrabajo, clarinete, fagot y trompa) y un Octeto para vientos.

El «Cuarteto» es la forma de composición para cuatro voces o instrumentos preferida por los grandes músicos tanto por su claridad, como por ser en él donde pueden ofrecerse mayores posibilidades para desarrollar toda la técnica de la composición en su mayor pureza. En la actualidad lo más extendido es el Cuarteto para los instrumentos de cuerda citados. El resto de este tipo de composiciones, con mayor o menor número de solistas, vienen a ser como una especie de imitación de los citados cuartetos.

Apareció el Cuarteto de cuerda, como novedad, a mediados del siglo XVIII. Anteriormente existían numerosas obras tituladas «Cuartetti», «Sinfonía a quattro», etc., pero no había analogía con la Forma Musical actualmente utilizada para la composición de Cuartetos. Fue la evolución instrumental la que creó el «Cuarteto» adaptándolo a la «Forma Sonata».

Haydn y Mozart crearon definitivamente este género de música de cámara. Beethoven escribió dieciséis cuartetos, llevando la Forma Sonata, aplicada al Cuarteto, a un nivel muy evolucionado.

Los compositores modernos han escrito ejemplos valiosos de Cuartetos, revolucionando el sentido formal, melódico, armónico y contrapuntístico de estas obras.

Como en la Sinfonía los Cuartetos tienen tres o cuatro movimientos y su Forma es afín a la de la Sonata, como queda expresado.

El Concierto con solista

Definición: El Concierto para un instrumento y orquesta es una obra escrita para ser ejecutada por un solista con acompañamiento de orquesta, aunque singularmente existan Conciertos para dos o tres solistas acompañados de orquesta, lo que se conoce con el nombre de «Doble» o «Triple Concierto». Normalmente es una obra de grandes dimensiones, semejantes a las de una Sonata o Sinfonía. El solista ha de afrontar en esta clase de obras la parte protagonista y vencer diversas dificultades técnico-instrumentales y expresivas, poniendo de manifiesto su gran virtuosismo instrumental y musicalidad. Es fundamental que se establezca un diálogo entre solista y orquesta que alternan la presentación de los Temas y Períodos sobre los que se basa la obra. En la presentación de los Temas fundamentales el papel de la orquesta debe ser conciso y discreto, a fin de que sobresalga el solista, en cuya parte se amplifican con libertad y fantasía las ideas básicas, particularmente en los «Puentes o Períodos de transición», que en el Concierto se amplían más que en las Sinfonías o Sonatas en las que suele utilizarse mayor ponderación en la extensión de dichos «Puentes o Períodos». Este protagonismo queda de manifiesto, sobresalientemente, hacia el final del primer movimiento con la «Cadencia», que es un solo absoluto que toca el solista sin acompañamiento, consistente en una fantasía libre sobre los temas y diseños básicos que se han oído con anterioridad, para lo cual, la orquesta luego de eje-

cutar un acorde sobre la Dominante (generalmente de segunda inversión de Tónica ($^6_4$)), suspendiendo el tiempo por un calderón, guarda completo silencio durante toda la «Cadencia». En algunos Conciertos también hay «Cadencia» en el tercer tiempo.

La arquitectura global de un Concierto suele estar formada por la sucesión de tres tiempos, en la construcción de los cuales se introducen variantes determinadas por el carácter especial de la obra. Estos tres tiempos se presentan en el orden y forma siguiente:

1.er movimiento: «Allegro», con forma «Tipo tiempo Sonata».

2.° movimiento: En contraste con el anterior es lento, posiblemente un «Adagio», que puede asumir también la forma de «Tipo tiempo Sonata» o bien otra a juicio del compositor.

3.er movimiento: Ha de ser de movimiento rápido, tal vez «Presto» o «Vivace», con forma de «Rondó» o de nuevo la forma «Tipo tiempo Sonata».

Los movimientos 1.° y 3.° están en la tonalidad principal y el 2.°, por lo general, en tonalidad afín.

Actualmente y por evolución cronológica de la Forma los creadores son menos fieles a la tradición formal en el «Concierto con solista» y el tratamiento motriz de la Forma ha sufrido profunda metamorfosis.

El Concierto «Grosso»

Definición: En el Barroco se tituló así a un Concierto en el que dialogaban dos grupos: uno constituido por orquesta de cuerda (el «Grosso») y otro formado por dos o tres violines solistas (los «Concertinos»). En ocasiones a la orquesta se añadía un clavicémbalo que tocaba el «ripieno» (relleno) estructurado sobre un bajo continuo (parte grave ininterrumpida). La arquitectura de estos Conciertos fue un tanto indefinida. El «Grosso» exponía un Tema que luego pasaba a los «Concertinos» estableciendo así un diálogo que iba modulando a tonalidades vecinas.

Häendel escribió obras de gran valor en este estilo, incorporando en algunas de ellas al grupo de «Concertinos» instrumentos de viento (flautas, oboes y fagotes) como solistas.

Puede considerarse que estos Concertinos tienen un antecedente en las Formas de música religiosa, en las que se utiliza el coro («Grosso») y solistas («Concertinos») que dialogan cantando sobre textos bíblicos, situándose en sitios distintos en el templo.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de obras con la Forma tratada en esta lección. Escritura de una estructura formal de «Cadencia» monódica de «Concierto para solista» procurando acentuar el virtuosismo instrumental. Utilícese el material temático del «Tiempo tipo Sonata» que se escribió como ejercicio de la lección 19. Será de forma libre y el equilibrio habrá de conseguirse con citas temáticas y de diseños básicos. Puede tener de 16 a 32 compases, debe modular y terminar en el tono principal. La terminación ha de servir para enlazar con la entrada del «tutti» de la orquesta. (Escríbase pensando en el instrumento que cada cual toca.)

LECCION 21ª

El Preludio. La Obertura. La Fantasía. El Poema Sinfónico

El Preludio

Definición: Es una obra instrumental que sirve de introducción y se interpreta antes de otra pieza de forma concreta, para una solemnidad o, también, para una obra teatral. En la época de Juan Sebastián Bach, el Preludio (a veces se trataba de una Fantasía) se consideraba como un género opuesto a la Fuga y normalmente precedía a ésta, sirviéndole de preparación con el único nexo de unión de la tonalidad, que ha de ser la misma para el Preludio que para la Fuga. Existen dos variedades en estos Preludios (o Fantasías): una de forma indefinida que prepara la Fuga y la otra de sólida construcción que contrasta con la Fuga que le sigue.

Debe tenerse en cuenta que en algunas de las Suites de Juan Sebastián Bach aparece el Preludio como pieza inicial.

No todos los Preludios están escritos para preceder a una obra determinada. Los hay que se constituyen en una composición emancipada de otra posterior. Federico Chopin escribió una colección de Preludios para piano, independientes entre sí y que son modélicos como Forma Romántica. Posteriormente lo hizo Claudio Debussy, pero con técnica impresionista y sentido poemático que queda explícito en el subtítulo individual, de tipo literario y descriptivo, que lleva cada Preludio. Otros compositores han escrito Preludios como obras sueltas, tanto para piano como para orquesta.

Existe el «Preludio de Opera» en el cual el material temático queda limitado a la exposición de alguno de los temas que posteriormente serán utilizados como materia prima para la composición de toda la Opera. Suele ser de cortas dimensiones.

El «Preludio Sinfónico» tiene un significado poco definido. Se trata de una composición de proporciones considerables en la que el contenido posee un sentido casi preferente de prólogo a algún acto o idea extramusical, tal vez como un comentario a «algo» que ha de suceder después, aunque este «algo» no se produzca.

La Forma Musical del Preludio es normalmente alguna de las conocidas de tipo binario o ternario, o bien de Obertura o de Poema Sinfónico. Sea cual sea la forma utilizada, siempre deberá tener el equilibrio que la reexposición temática sólidamente construida confiere a cualquier manera de Forma Musical.

El Preludio suele ser obra de menor trascendencia que la Obertura, Fantasía o Poema Sinfónico.

La Obertura

Definición: La palabra «Obertura» significa «principio» o «acto de dar comienzo» a un acontecimiento. Se trata de una pieza sinfónica de origen francés que se ejecuta antecediendo a una obra de grandes dimensiones como la ópera, oratorio, drama, ballet, etc. También puede presentarse como una obra independiente.

En los antecedentes de esta Forma Musical hay dos tipos de construcción distintos, conocidos como «Obertura Francesa» y «Obertura Italiana».

La «Obertura Francesa» obtuvo su plan estructural por el genio de Juan Bautista Lully, en el siglo XVII, que la construyó a base de tres movimientos enlazados, reexponiendo en el tercero el contenido, más o menos variado, del primero. Estos tres movimientos se suceden en el orden siguiente: Lento-Vivo-Lento. En época anterior esta Obertura Francesa solo poseía los dos primeros movimientos.

Por la misma época, en Italia, Alessandro Scarlatti adoptó otra forma creando la llamada «Obertura Italiana», también en tres partes pero de diferente distribución. La sucesión de estas es: Vivo-Lento-Vivo. Como la Francesa, primitivamente esta Obertura Italiana sólo tenía los dos primeros movimientos.

Posteriormente Juan Felipe Rameau, en el siglo XVIII, modificó el plan de la Obertura Francesa de Lully suprimiendo el tercer movimiento —Lento— y reduciéndola a una parte inicial lenta, que solía ser breve y de compás binario, enlazada con un período principal más extenso, en tiempo vivo y compás ternario o también binario, introduciendo ya detalles descriptivos y dramáticos. En el mismo siglo XVIII Cristóbal Gluck, austriaco, que cumplidos los cincuenta años residió en París una década aproximadamente, siguió la forma Obertura, renovada por Rameau, con solo dos movimientos: Lento-Vivo, pero haciendo volver el Lento, brevemente, hacia la mitad del Vivo, para seguir y quedar adaptada y unida sin interrupción a la Opera o Drama Musical al que precedía.

La magnífica y evolucionada Obertura de «Ifigenia en Aulis» (1) de Gluck, acomodada al Concierto por Jacques Halevy y Richard Wagner, termina con una Coda, consiguiendo así la estructura siguiente:

Períodos	Lento	Vivo	Lento	Vivo	Coda
Extensión	Tiende a la brevedad	Tiende a la amplitud			

(1) O «Ifigenia en Aulida» que de ambas formas se designa por los tratadistas. (Aulida o Aulis: Puerto de Grecia del que partió la flota griega para Troya y en el que fue sacrificada Ifigenia.)

La «Obertura de Concierto» (dando a la palabra «Concierto» su significado de ejecución musical ante el público y no a la Forma Musical con solista) suele adoptar en muchas ocasiones la Forma Sonata, de lo que resulta como un primer movimiento de Sinfonía, a veces con un «estrecho» al final, pero la pureza de la forma «Tiempo Tipo Sonata» generalmente se conserva, tratando los períodos de transición o puentes, que son cortos, como un principio de desarrollo y los de mayores dimensiones, hacia el final, como Codas recapituladoras.

La «Obertura Teatral», ampliamente considerada, puede presentarse en las tres versiones siguientes:

1.ª Como la de Concierto, o sea en forma «Tiempo Tipo Sonata».

2.ª Como una variedad de la forma «Tiempo Tipo Sonata», en que el «Desarrollo» está reducido a una Coda de enlace de mínimas proporciones que sirve, únicamente, para encadenar la exposición y la reexposición, según el esquema:

	EXPOSICION			DESARROLLO	REEXPOSICION			CODA
INTRODUCCION	Tema I Tono Principal	Puente Modulante	Tema II Tono vecino o afín	Corta Coda de enlace modulante	Tema I Tono Principal	Punente Molulante. (Puede suprimirse este puente)	Tema II Tono Principal	con o sin estrecho. Afirma el Tono Principal

Por tanto en esta Forma de Obertura es evidente la forma binaria A - A¹ y no la ternaria A - B - A¹.

3.ª Es una especie de libre Fantasía para predisponer al espectador antes de dar comienzo a un drama teatral. Si es de ópera se construye con temas o situaciones musicales que posteriormente aparecerán de manera sobresaliente en la ópera.

En el siglo XIX apareció una forma de Obertura poco importante llamada «Potpourri», que es una Fantasía simple sobre varios temas de la Opera, Opereta o Zarzuela a la que precede, unidas únicamente por una relación tonal.

Con Wagner terminó la época de grandes oberturas operísticas.

Posteriormente se han escrito obras sueltas con esta misma denominación que no están compuestas para preceder a ninguna obra sino con destino al Concierto público. Por ejemplo: «Obertura para un Festival Académico» de J. Brahms.

La Fantasía

Definición: Aunque la Fantasía supone, como su nombre indica, una completa libertad de ideas y de forma, puede también incluirse entre las formas derivadas de la Sonata. Pero en los siglos XVI y XVII era una pieza contrapuntística dividida en varias partes, similar a la Toccata y el Ricercare. En la época de J. S. Bach, se consideraba como un estilo de música opuesto a la Fuga, que tenía cierto aire de improvisación, siendo frecüentes los cambios temáticos, rítmicos, de compás y tiempo.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la Fantasía cambió de rumbo y nace la «Fantasía de Opera» cuyo nombre se aplica a una pieza formada por temas de ópera, como por ejemplo «Fantasía sobre La Favorita» de Gaetano Donizetti, que supone un simple sucederse, más o menos arbitrario, de motivos de la ópera a que se refiere, sin mayor preocupación por rendir un trabajo de alta calidad artística, ampliando a veces la pieza con pasajes de virtuosismo instrumental para dar mayor grandiosidad a los temas, o también se glosaban éstos en la forma llamada «Paráfrasis» (que es el desarrollo de un período musical de variable extensión, con pasajes de virtuosismo instrumental sobre uno o más temas elegidos). Por tanto la «Fantasía» es una composición que no sigue fielmente ninguna de las formas tradicionales y es elaborada por el compositor con absoluta libertad. Pero ello no supone que no esté sujeta a las leyes generales de la Forma Musical y que sea una negación total de la misma sino que con ella puede crearse una forma nueva. Así la Fantasía está basada sobre los cuatro siguientes principios:

1.° Presentación de los temas elegidos.
2.° Reexposiciones temáticas alternadas en orden que fijará el compositor.
3.° Equilibrio entre la duración de las distintas secciones.
4.° Puesta de manifiesto de los contrastes entre los elementos citados.

Con estos fundamentos se hace uso de una notable libertad, alternando los contrastes dentro de las leyes estético-musicales de la forma.

La «Fantasía» al poder ser tanto una obra independiente como un trozo para preparar la audición de otra composición de «Forma Musical cerrada» tiene, según los casos, distinta finalidad, por tanto la estructura será distinta, dependiendo del fin para el que se escriba, pero siempre debe conseguirse el equilibrio teniendo en cuenta las dimensiones de la obra. El proceso tonal será el, tan repetido, de finalizar en el mismo tono en que se ha comenzado.

Las «Rapsodias Húngaras» de Liszt pueden considerarse como auténticas Fantasías.

El Poema Sinfónico

Definición: Es una Forma romántica de composición instrumental para orquesta. De forma libre suele tratar o desarrollar un asunto poético, dramático o descriptivo. Franz Liszt utilizó este nombre para designar unas obras suyas, escritas aproximadamente entre los años 1850 y 1860, con los títulos de: Tasso, Los Preludios, Hungaria, Mazeppa, Prometeo, Orfeo, Hamlet, etc., época desde la que el Poema Sinfónico ha desplazado en gran parte a la Sinfonía, siendo bastantes los compositores que prefieren el Poema Sinfónico a la Sinfonía por la libertad de tratamiento que el poema permite, ofreciendo un mayor campo para el vuelo de la fantasía del compositor sin las ligaduras de las formas tradicionales.

También se conocen los Poemas Sinfónicos como «Música de Programa», ya que en ellos, sin un texto que sea cantado, la orquesta ha de sugerir el «programa» o «argumento» que puede estar tomado de un hecho histórico, novela, leyenda, cuento, fábula, relato bíblico o de la antigüedad clásica, poemas, epopeyas, tanto guerreras como amorosas, e incluso santas, etc.

En el Poema Sinfónico el compositor ha de tener en cuenta que lo que hace es Música y tanto si sigue como si no las peripecias del relato, una a una, en el orden cronológico que se presentan en la historia que le sirve de contenido para trasmitir su emoción, ha de conseguir equilibrar la forma musical, teniendo en cuenta que ésta no puede ser dejada de lado por el relato poemático que sirve de base argumental a la obra, sino que, si es preciso, los pormenores del argumento deben quedar supeditados a la forma musical, por libre que ésta sea, teniendo clara visión del contenido emocional del Poema Sinfónico, debiendo procurarle una segura, completa y equilibrada arquitectura sonora por el tratamiento de exposiciones, desarrollos y reexposiciones temáticas más o menos transformadas y fragmentadas, pero siempre reconocibles y con un momento culminante, también más o menos evidente y decisivo, dentro del contexto de la obra. La eficacia pictórica, descriptiva o expresiva ha de ser sometida a la ordenación del material musical que puede surgir de la aplicación de una forma musical tradicional dentro del estilo sinfónico o bien darle una nueva forma pero que siempre estará dominada por las leyes generales de la Forma Musical.

Ejercicio: Análisis y posterior lectura y audición simultánea de obras con las arquitecturas formales tratadas en esta lección. Como ejercicio escrito puede construirse una arquitectura de Fantasía, con temas de ejercicios anteriormente realizados y los elementos explicados para esta forma, como siempre (o casi siempre) monódico y pensado para el instrumento que cada estudiante toca.

LECCION 22ª

La Opera. El Oratorio. La Cantata. La Pasión

La Opera

Definición: Nombre italiano que significa «obra», derivado del latín «opus», que se ha generalizado con el significado de «obra para la escena en la que el canto, la orquesta, el montaje escénico y la danza unidos por el texto de un poema dramático constituyen una obra-espectáculo que se representa en los teatros».

Los orígenes de la ópera son muy remotos y podemos ubicarlos en la antigüedad clásica. Existen posteriores ensayos realizados en Italia, en el siglo XVI, que quedaron aislados y carecen de trascendencia. Esta Forma tomó su carácter concreto en el siglo XVII.

Consideremos pues que en la antigua Grecia ya se representaban tragedias recitando los textos con acompañamiento instrumental e intervención de coros unisonales; que en los siglos XI a XVI de nuestra era se interpretaban dramas litúrgicos, misterios, etc. Resaltemos aquí, entre ellos el «Misterio de Elche» («La Festa») que es una representación cantada sobre la Asunción de la Virgen María y se considera la representación escénica, dentro de un templo, más antigua que sigue representándose actualmente desde tiempos remotos, ignorando con precisión sus orígenes. El «Consueta» (libreto) es del siglo XIII, pero anteriormente ya se representaba y se transmitía por tradición oral. De menor importancia son el «Canto de la Sibila» que aún se canta por zonas mediterráneas. Otros muchos han desaparecido de la representación pública.

Aunque la cuna de la ópera fue Italia, los estilos se designan como: Opera Italiana; Opera Francesa; Opera Alemana; Opera Rusa; etc.

En el género lírico teatral hay varias clasificaciones que responden a los nombres de: Gran Opera, Opera Romántica, Opera Cómica, Opera Bufa, Opera de Cámara, Drama Lírico, Zarzuela, etc., en la forma siguiente:

—Gran Opera: Se clasifican así las que reunen todos los elementos teatrales incluyendo un ballet, con gran representación de masas, decorados, etc., consiguiendo un gran espectáculo de 3, 4 ó 5 actos. Esta ópera se conoce también por la escuela italiana del siglo XIX como «Opera seria».

—Opera Romántica: Es un término de creación alemana que sustituye, en cierto modo, al de «Gran Opera». Se desarrolló a mediados del siglo XIX y en ella predomina la temática de tipo «sentimental».

—Opera Cómica: No quiere decir que se represente necesariamente un asunto gracioso sino que lo característico de este género es que en la acción se alternan trozos cantados con otros hablados, como en la Zar-

zuela española y en la Comedia Musical Alemana conocida con el nombre de «Singspiel».

—Opera Bufa: De asunto jocoso, es de creación italiana.

—Opera de Cámara: Propia para ser representada en salones o pequeñas salas de conciertos y en la que intervienen muy pocos personajes.

—Drama Lírico: Composición teatral en la que el texto y la música son de similar importancia artística, quedando fundidas en un todo en el que la orquesta es elemento principal. Wagner con el «leit-motiv» (motivo conductor) consiguió una íntima compenetración entre el poema dramático y el mundo sonoro que sobre él creaba, suprimiendo la tradicional división de la ópera en arias, dúos, coros, concertantes, etc., y consiguiendo que los actos sean una sola unidad enlazando las escenas entre sí sin fragmentarlas. De este elevado género de música teatral también es obra modélica «Pelleas et Melisandre» de Claude Debussy.

—Zarzuela: Obra lírica, típicamente española, en la que se alternan fragmentos cantados y hablados, con raíces y aires populares.

Respecto a la Forma Musical ha de tenerse en cuenta que la Opera está dividida en Actos y estos en Escenas y por tanto ha de contemplar las siguientes circunstancias:

1.ª Las dimensiones totales de la obra y su clasificación.
2.ª El asunto, las situaciones dramáticas y las necesidades musicales y contrastantes de las mismas.
3.ª Forma Musical a desarrollar en cada fragmento y en la totalidad de la obra, que puede ser o no una de las tradicionalmente establecidas.

Cada Acto, que está constituido por varias Escenas, debe tener un carácter propio que le diferencie de los restantes sin olvidar el principio de unidad que ha de tener la obra entera.

En cuanto a las Escenas pueden estar constituidas por Recitativos, tanto «secos» como «expresivos», seguidos de un Aria en sus diversas formas o Romanza, Concertante, Dúo, Trío, etc.

La forma de estos elementos, que constituyen las Escenas, es la siguiente:

—Recitativo: Se entiende por Recitativo una declamación melódico musical con libertad tonal. En estilo «seco» es una narración declamado-cantada sostenida por acordes de clavecín, libre de medida; y resulta en estilo «expresivo» cuando está sustentado por comentarios de la orquesta, siendo el canto más expresivo. Al tener que intervenir la orquesta este Recitativo tiene menos libertad para el cantante que el anterior (por ser más medido).

—Gran Aria, Aria de Bravura, Aria Da Capo o simplemente Aria: El Aria ha de ser, por naturaleza, lírica, expresiva y muy musical, para que sirva sus fines musicales y teatrales y quede bien diferenciada del «Recitativo». Puede ser de estructura Binaria ($A-A^1$) o Ternaria ($A-B-A^1$) según lo que permita el texto. Si éste no se presta o el compositor lo prefiere, puede adoptarse otra forma o bien hacerla libre, pero sin

marginar las leyes fundamentales de la Forma Musical, aunque se trate de una melodía continua con sucesión de períodos diferentes. El «Aria de Bravura» es la que, construida en forma similar a la anterior, abunda en pasajes brillantes, difíciles y agudos, propios para el lucimiento del «divo». El «Aria Da Capo» es la que, como se indica, una vez cantada vuelve a comenzar. Puede tener una introducción instrumental, a la que se llama «Ritornello», y terminar donde indique el compositor, habitualmente con un calderón, sin que se repita completa el Aria, por lo que su forma resulta A-B-A¹.

—Arieta: Aria simple de cortas dimensiones.

—Arioso: Frase de corta duración, muy lírica, que se sitúa a continuación del «Recitativo» y tiene forma de Aria aunque de dimensiones más reducidas.

—Aria de Salida o Cavatina: Se titula así por ser lo primero que canta un personaje a su presentación en escena. Es una especie de «Arioso» con sencillez melódica.

—Romanza: En este caso Romanza Vocal. Creación de época romántica, se trata de un canto de amor, muy melódico, cantado a solo, que aparece como una de las piezas más sobresalientes de la Opera, alternando con Arias, Dúos, Concertantes, etc. La forma más habitual es la ternaria (A - B - A¹) y la Estrófica, aunque puede utilizarse también la forma libre.

—Dúo, Terceto, Cuarteto, etc.: También se refiere al género vocal en el que toman parte como solistas dos, tres, cuatro o más cantantes. La forma puede ser similar a la del Aria.

—Concertante: Se utiliza este nombre para indicar la pieza en la que toman parte solistas, coro y orquesta. Habitualmente suele presentarse al final de un Acto, aunque no es preciso y puede constituir también el final de una Escena. Su forma puede seguir las exigencias del «libreto» o adoptar una tradicional.

—Ritornello: Palabra italiana que se aplica a la frase musical que, tocada por instrumentos solos, sirve de introducción o final a la voz antes de ir «Da Capo», según hemos indicado en «Aria Da Capo» (1).

Los «Finales» de Acto y de Opera suelen estar coronados con trozos engrandecidos por un conjunto con solistas, coro y orquesta o con una pieza sobresaliente de solo, dúo, etc. La tendencia a dar importancia a los finales, propia de las leyes de la Forma Musical, es tan evidente que, normalmente, en los Indices de las partituras de ópera están señalados como Final I, Final II, Final III, etc.

Las óperas suelen llevar Preludios y, con poca frecuencia, Interludios y Postludios:

—El «Preludio», que puede estar designado con los nombres de Introducción, Sinfonía u Obertura, es una pieza ejecutada antes de dar comienzo la ópera y de la que ya nos hemos ocupado.

(1) Como se ha citado en otras lecciones de esta «Guía», la palabra «Ritornello» se utiliza para designar otra clase de repeticiones.

—El «Interludio», menos corriente, es un pasaje orquestal que separa dos escenas y puede ejecutarse con el telón bajado o con la escena abierta. Su forma puede ser similar a la del Preludio, pero de menores dimensiones.

—El «Postludio» o «Epílogo» es un fragmento, también instrumental, que se toca después de terminar la obra o al final de la misma. Son poco usuales y deben considerarse como un resumen musical de todo lo acaecido y oído durante la ópera.

El Oratorio

Definición: En los monasterios medievales se llamaban «oratorio» a la sala destinada al rezo. San Felipe Neri fundó, en el siglo XVI, en Santa María in Vallicela de Roma la Congregación del Oratorio. Era consciente este fundador de la función pedagógica y ético-religiosa que puede contener la música y tomó la iniciativa de introducir la práctica del canto colectivo en los ejercicios espirituales. Los primitivos y sencillos himnos (llamados «laudi spirituali») que se cantaban en estos círculos devotos católicos poco a poco se sustituyeron por «laudi» dramáticos y así, sustituyendo unos estilos por otros (de polifónico vocal «a capella» por canto monódico con acompañamiento instrumental) se originó el «Oratorio» como una especie de drama alegórico, de contenido bíblico, que toma como base asuntos relacionados con la Historia Sagrada.

El «Oratorio» es pues un género extralitúrgico, si bien religioso en su origen, que trata una acción con episodios narrados que no se representan escénicamente, aunque al principio, en el siglo XVII se escribieran algunos para ser representados. Al suceder el oratorio de la ópera, hereda de ésta el estilo dramático, los recitativos y la melodía acompañada, que intercala con la polifonía vocal de tipo religioso de tan profunda y fecunda tradición.

La no representación escénica del «Oratorio» obliga a que lo que sucede en el mismo deba explicarse. De ello la necesidad de que en algunos «Oratorios» —no en todos— haya un «narrador» que describe la acción en forma recitada. Algo semejante a lo que en las «Pasiones» corre a cargo del llamado «Evangelista» o «Cronista».

Los «Oratorios», con sus voces y orquesta, se construyen con un Prólogo o Preludio u otra pieza de entrada, con o sin partes vocales, seguido de Arias a solo, Dúos, Tríos, etc., con acompañamiento orquestal, intercalados entre trozos corales y recitativos, terminando normalmente con un gran coral con voces y orquesta.

Fue Häendel el que creó los más acabados modelos de Oratorio en Inglaterra. El más famoso de ellos lleva por título «El Mesías» cuyo «Alleluia» es mundialmente conocido. Podemos citar como oratorios sobresalientes, además de otros de Häendel, «Redención» y «Las Bienaventuranzas» (Les Beatitudes) de César Franck, «La Creación» de Haydn, «La Infancia de Cristo» de Berlioz y otros de Liszt, Mendelsshon, etc.

En España no ha tenido muchos cultivadores este género. Podemos citar únicamente «La nit de Nadal» de Juan Lamote de Grignon, «San Francisco

Javier» y «La Creación» del P. Antonio Masana y «Navidad» de Joaquín Turina.

La Cantata

Definición: Es una composición vocal e instrumental gemela al Oratorio, para solos, coro y orquesta. Hay cantatas sacras y profanas, siendo las primeras de proyección más para-litúrgica que el oratorio, puesto que muchas de ellas están concebidas y escritas para las festividades de la Iglesia, particularmente en países protestantes como Alemania. En cuanto a la «Cantata profana» se puede considerar como una pequeña ópera que no se representa. Ambas cantatas fueron un género de obras muy difundido en el Barroco, entre los siglos XVII y XVIII. En las Cantatas, como en los Oratorios, los trozos narrativos suelen ser «Recitativos» y las partes más líricas la constituyen las «Arias».

Aunque de origen italiano, quien llevó este género a su máximo esplendor fue J. S. Bach. Hasta nosotros han llegado nueve Cantatas profanas y ciento noventa de Iglesia de este compositor. Se supone que se han perdido muchas otras de las que escribió.

La Pasión

Definición: Las «Pasiones», a que hemos aludido anteriormente, son obras en las que se pone música a la «Pasión de Nuestro Señor Jesucristo» y que tienen su tiempo preferido de ejecución en Semana Santa. Sus antecedentes son antiquísimos dentro del cristianismo. En el texto se añaden glosas a citas literales del Evangelio. Para su construcción se utilizan los mismos elementos que para el Oratorio y la Cantata, pero siendo más profundámente religioso su contenido, ya que la liturgia de la Semana Santa incluye en sus celebraciones la lectura, cantada o no y con posibles ampliaciones, de la Pasión de Cristo.

Juan Sebastián Bach nos legó la más grandiosa, impresionante y sobresaliente de las «Pasiones» con su composición musical —auténtica catedral sonora— llamada «La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, según San Mateo», para solos vocales e instrumentales, doble coro y doble orquesta. Esta obra fue estrenada en la Semana Santa de 1729, en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Aunque parezca increible, luego de la muerte de J. S. Bach esta obra no volvió a interpretarse hasta que, cien años después de su estreno, Mendelssohn la descubrió e interpretó, con la partitura autógrafa de Bach, en el año 1829, a partir de cuyo momento no ha dejado de crecer el entusiasmo por esta obra que hoy sigue siendo universalmente conocida y admirada.

Casi todos los compositores de polifonía clásica han escrito Pasiones, aunque siguiendo la forma tradicional de la Iglesia católica, que dista mucho de la forma usada por J. S. Bach.

Ejercicio: Análisis global y de fragmentos de obras con las Formas Musicales tratadas en esta lección y posterior lectura y audición simultánea de lo analizado. (Por el carácter literario-vocal de estas Formas puede suprimirse el ejercicio escrito).

Lección 23ª

La Música Contemporánea.
La Forma. Atonalismo.
Dodecafonismo serial. Serialismo.
Música Concreta.
Música Electrónica.
Música Aleatoria.
Música flexible. Música abierta.
Nuevas Grafías.

LA MUSICA CONTEMPORANEA

Definición: Es la música que se crea en la actualidad de cada época en coexistencia con todos los acontecimientos de su tiempo y, por estar al día en lo coetáneo, se la denomina también, más o menos acertadamente, música «moderna» o de «vanguardia». «Moderna» porque se ha creado recientemente, con espíritu de reflejar la vida en su actualidad. En cuanto al término «vanguardia» no refleja bien el sentido de esta música «actual», ya que la vanguardia es algo que se adelanta a un «todo» principal. Este «todo» es el «hoy» y la música contemporánea es de hoy, refleja nuestro tiempo, el que vivimos ahora y aquí y no el mañana que es una incógnita. Las diversas generaciones humanas que van pasando por cada época cronológica en el transcurrir de los tiempos, poseen su mentalidad propia y su postura ante la vida. En la música de nuestro tiempo, en la contemporánea (1) queda esto muy bien reflejado y tal vez es lo que aleja a los oyentes de las manifestaciones de esta clase de música. La evolución —como en todas las actividades humanas— es tan vertiginosa que resulta difícil, para el oyente medio, seguir el desarrollo de estos avances que pasan rápidamente de un planteamiento estético, formal y técnico a otro. Posiblemente no todos los planteamientos sean válidos y bastantes quedarán como meros ensayos. Pero hemos de considerar que tanto los planteamientos con resultado positivo, como aquéllos que por no ser así no trascienden (pero pueden encerrar experiencias útiles) se suceden con tal profusión y rapidez que producen el vértigo de la velocidad contribuyen a conturbar a oyentes y, hemos de decirlo, también a no pocos profesionales. Creemos que la fuerte incomodidad espiritual que esto produce es la causa que aleja al público de la audición de las obras contemporáneas.

Por tanto podemos decir que la música contemporánea es la que da testimonio fiel, en todos sus aspectos, de lo acaecido histórica, social, políticamente, etc., en la época o período de tiempo en que fue creada.

---

(1) Dando esta denominación a la música de nuestro tiempo que utiliza técnicas modernas de escritura

LA FORMA

Las Formas Musicales contemporáneas suelen ser «intencionales». Es este un planteamiento que las debe distinguir de las formas establecidas o reconocibles por sus manifiestas reexposiciones temáticas. Todo ello no niega la utilización, muy personal, en la música contemporánea de las formas establecidas por la tradición. Las formas «intencionales» están más implícitas que explícitas en el contexto musical y puede utilizarse para estructurarlas una célula en forma de un sonido, un timbre, un matiz, etc., que se desarrolla por sí misma.

En las formas actuales no hay arquetipos (como la Sonata, el Rondó, etc.). En cada obra puede producirse un auto-desarrollo que el oyente, por falta de hábito, no aprehende y se desorienta (reconozcamos también que otras veces el compositor no consigue lo que se propone en este aspecto). Por tanto debemos considerar que hay una crisis dogmática en el plantamiento de las Formas Musicales de nuestro tiempo, ya que los elementos que tradicionalmente configuraban la forma, que sabemos son las repeticiones temáticas —tanto melódicas como rítmicas, etc.— están subsumidas, como escondidas, en otros parámetros sonoros y hay que buscar el equilibrio más «intencionalmente» que por formas externas, relativamente reconocibles, tal y como hemos apuntado anteriormente. Por lo tanto, insistimos en que la unidad interna de la música contemporánea queda fijada por un absoluto deseo de fidelidad a la idea de un ordenamiento y de una organización que tiene como base consciente y consecuente la utilización de la repetición muy variada o velada de uno o varios de los parámetros del mundo sonoro.

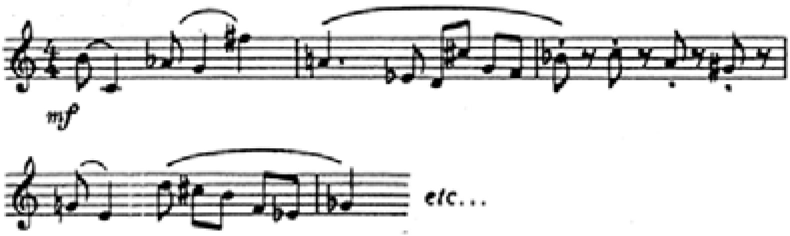
Resulta interesante constatar que en las llamadas músicas avanzadas (o de «vanguardia») de todas las épocas y particularmente de la nuestra, las obras más progresistas y de proyección intelectual avanzada tienen analogías de fondo con formas de comportamiento musical histórico. Ello nos lleva a la conclusión de que en la formación artístico-intelectual del individuo no pueden saltarse etapas históricas y que la información ha de pasar por todas ellas sin dejar huecos. De otra forma se corre el riesgo de «creer descubrir» fórmulas que ya lo fueron en el pasado, con las consecuencias negativas que ello comporta.

ATONALISMO

Definición: Es un sistema de escritura musical basado en el abandono completo de las reglas de la tonalidad, no hallándose en él la tónica, subdominante, dominante o sensible que ejerza atracción sobre los demás sonidos, siendo el cromatismo el que invade de manera definitiva la escritura armónica o contrapuntística, produciéndose el hecho de que la relación de los sonidos no sea analizable desde un punto de vista tonal. Consecuentemente no existe armadura en la clave y se producen disonancias en todos los grados de la escala cromática, transcurriendo la melodía sin limitaciones tonales y sin que ninguna nota predomine sobre las demás. Al estar negada toda función peculiar sobre los sonidos que integran un acorde, éste puede incluir los doce

de la escala cromática temperada. Son varios los sistemas de escritura atonal. Citaremos como más metodizado, el de la neutralización horizontal y vertical de los sonidos. Ello es, que cuando suena una nota no se puede volver a oír hasta que no quede neutralizada, lo que supone que lineal o verticalmente haya sonado la nota que está un semitono superior o inferior a la que se debe neutralizar.

Ejemplo de melodía atonal:



DODECAFONISMO SERIAL

Definición: Es una metodología basada en el uso constante de los doce sonidos de nuestra escala temperada relacionados únicamente uno con otro según el orden de sucesión en que se sitúen al confeccionar lo que se denomina «Serie». Arnold Schöenberg, al sistematizar el dodecafonismo serial, concibió la «serie» como un «ultra-tema», lo que significa que la «serie» está condicionada por unos antecedentes fenomenológicos temáticos. En la construcción dodecafónica ortodoxa no se puede repetir un sonido si antes no se han oído todos los demás de la «serie». En la técnica dodecafónica sólo el orden de sucesión de los sonidos de la «serie» es importante, sin considerar el registro de los mismos. Como «sucesión de sonidos» la «serie» se presta a tres variantes fundamentales que son procedimientos de contrapunto tradicional. Estas variantes son las «inversiones» que consisten en hacer que cada intervalo conserve su denominación y clasificación cuando se traten en dirección opuesta a la «Serie Básica u Original» (no se permite la enarmonía por cambiar la denominación y clasificación de los intervalos).

Una vez conseguida la Serie Básica u Original con los doce sonidos de la escala cromática organizados en el orden que el compositor considera necesario, las inversiones a realizar son:

1.ª Inversión de la Serie Básica u Original en «movimiento contrario o de espejo».
2.ª Inversión de la Serie Básica u Original en «movimiento retrógrado o cancrizante».
3.ª Inversión en movimiento retrógrado o cancrizante de la inversión de la Serie Básica u Original en movimiento contrario o de espejo (se refiere a la 1.ª).

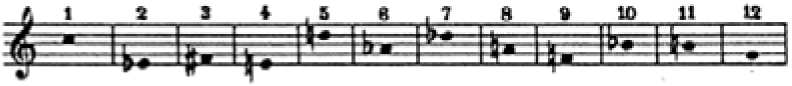
Con ello tenemos cuatro formas de la serie que pueden ser transportadas once veces a diferentes grados de la escala cromática; en otras palabras, cada

forma de serie puede empezar con doce sonidos distintos lo que nos proporcionará cuarenta y ocho posibles modelos de la «serie».

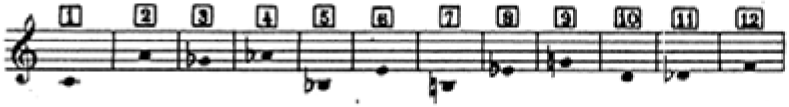
Cuando se utiliza este sistema de composición, aclaramos que, como se ha indicado, las series deben tratarse en el orden numérico predeterminado al configurar las mismas, sin alterar el orden de ningún grado, como puede apreciarse en el ejemplo de «composición utilizando una sola serie» que puede verse a continuación. Asimismo cuando se usan varias series simultáneamente, aunque debe seguir observándose rigurosamente la sucesión de los sonidos preordenada en cada serie, estos sonidos pueden interpolarse entre sí sin perder, repetimos, el orden prefijado en cada una de las series. Ello puede verse en el ejemplo siguiente:

Ejemplo de una «serie» y sus tres inversiones:

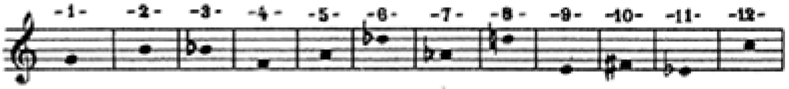
Serie Básica u Original:



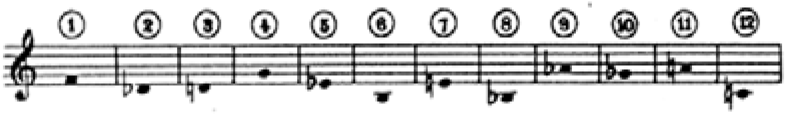
Primera Inversión: De la Serie Básica u Original por «movimiento contrario o de espejo».



Segunda Inversión: De la Serie Básica u Original en «movimiento retrógrado o cancrizante».



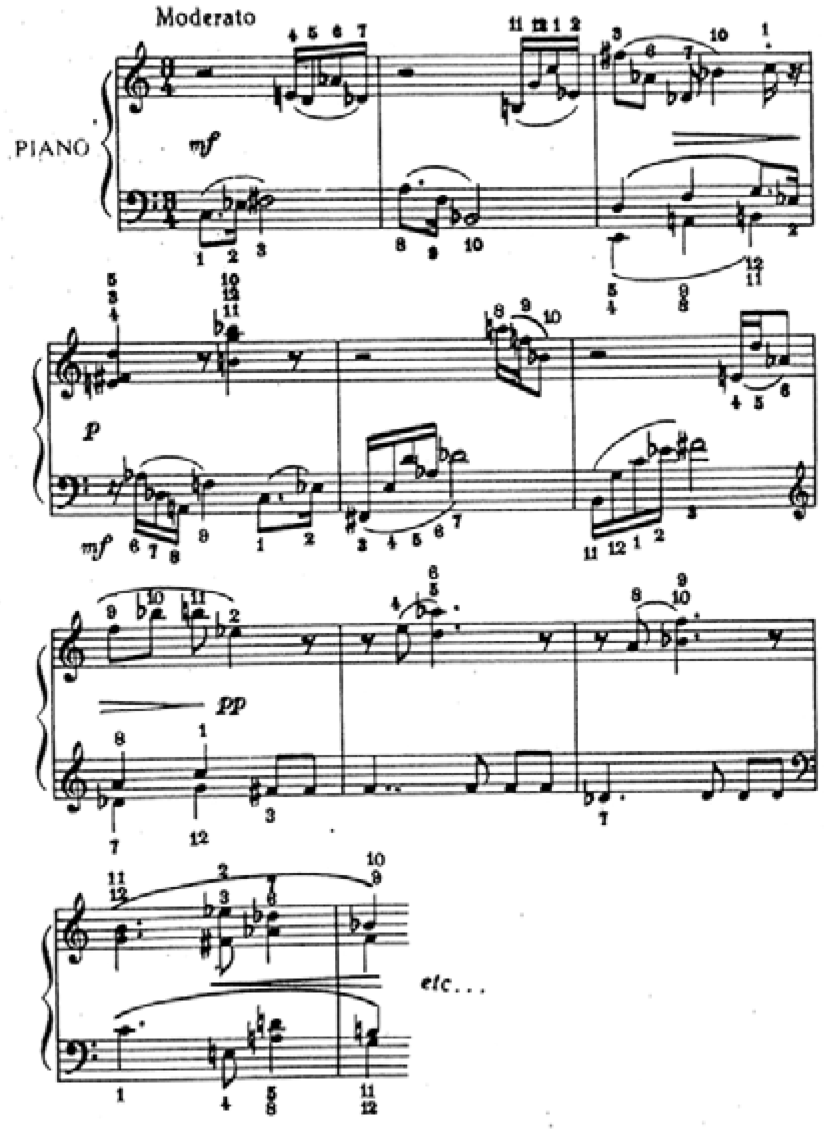
Tercera Inversión: En «movimiento retrógrado o cancrizante de la inversión de la Serie Básica u Original en movimiento contrario o de espejo».



No se ejemplifican las once transposiciones de cada serie por considerar que no tiene dificultad su comprensión.

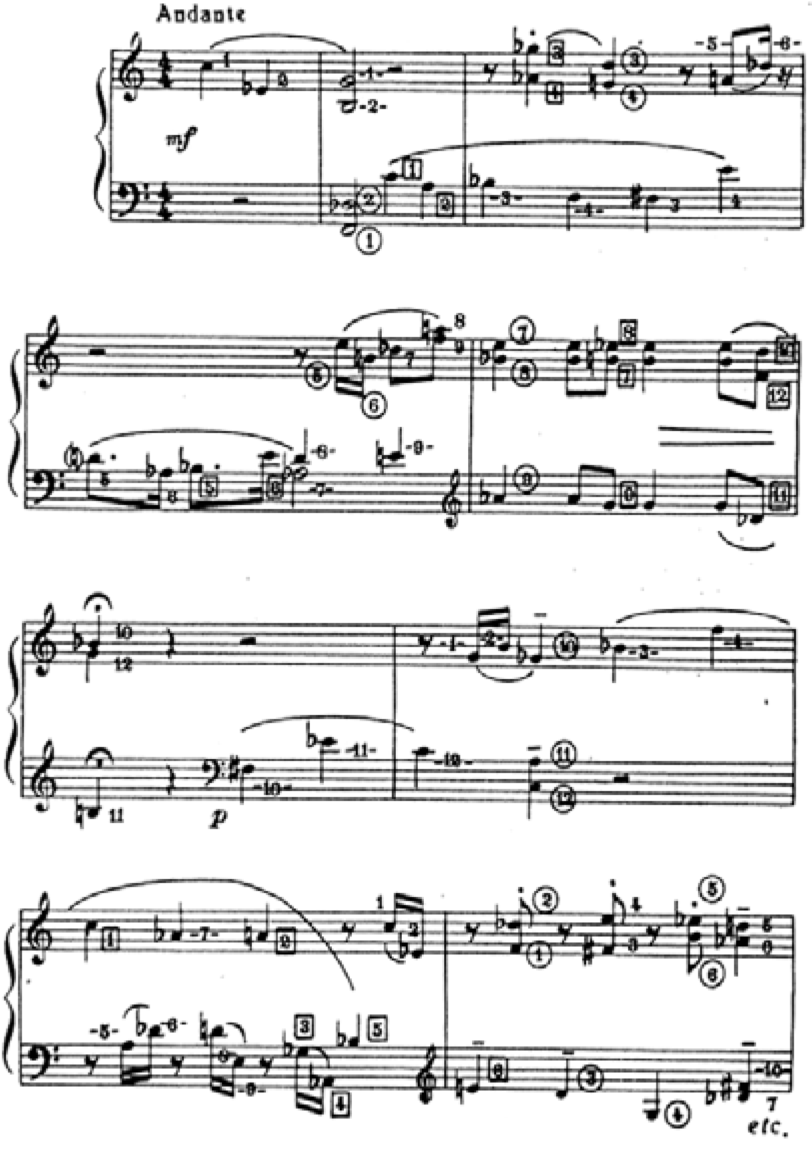
«Composición utilizando una sola serie»

Ejemplo de composición utilizando solamente la Serie Básica u Original. (Para guía del análisis cada nota lleva el número de orden que le corresponde según figura en la serie).



«Composición utilizando las cuatro series»

Ejemplo de «Composición utilizando las cuatro series». (Para guía del estudiante cada nota lleva el número con la «grafía» que identifica la serie a que corresponde).



SERIALISMO

Definición: Además de la serie dodecafónica, usada como factor imprescindible de unidad en el sistema dodecafónico serial, también pueden «serializarse» todos los demás parámetros sonoros, esto es, no sólo se utilizan en un orden determinado o seriado las alturas sonoras, si no también las duraciones, matices, timbres, intervalos, etc., con lo que se formulan células que se irán desarrollando posteriormente, constituyendo de esta forma un principio básico unificador. El tratamiento de composición con estos parámetros puede ser similar al serialismo dodecafónico.

MUSICA CONCRETA

Definición: Por los años 1948 a 1950, en Francia, Pierre Schaeffer y Pierre Henry llevaron a cabo experiencias sonoras que se conocen con el nombre de «música concreta». Estos ensayos tenían como base arquitectural la experiencia serial con la que ordenaban el material sonoro utilizado. Los aparatos electroacústicos son imprescindibles para la creación y reproducción de esta clase de música. Se trata de grabar en cinta magnetofónica diversos ruidos o sonidos, a los que se llama «objetos» sonoros. Aquí se plasma el ideario de que no sólo los sonidos son música sino que también ruidos como gritos, pasos, golpes, motores, sirenas, etc., pueden transformarse en material musical. De esta manera son aprovechables los ruidos y sonidos de la naturaleza y del ambiente cotidiano en que se desenvuelve el ser humano, para posteriormente ser seleccionados, distorsionados o no, manipulados y finalmente unidos en una estructura temporal que luego se reproduce por medios electroacústicos. Normalmente la reproducción se realiza en cinta magnetofónica.

MUSICA ELECTRONICA

Definición: También por los años cincuenta aparece en Alemania la música producida por nuevos medios, con un lenguaje que se caracteriza por una gran diferenciación rítmica y dinámica en contraste con los procedimientos anteriores. Este lenguaje queda de manifiesto al ensayar las posibilidades que brindan las fuentes sonoras electrónicas con sus procedimientos electroacústicos de elaboración del sonido y su posterior grabación o no en cinta magnetofónica, ya que la manipulación de aparatos puede realizar en sesión única y ante público. La estructuración de la música electrónica fundamenta también sus posibilidades dentro del serialismo.

Los «sonidos electrónicos» (o sea producidos directamente por aparatos electrónicos y no por instrumentos musicales tradicionales) son:

1.° Sonido simple o senoidal (sin armónicos).
2.° Sonido complejo (con armónicos).
3.° Impulsos (onda cuadrada que se transforma).

4.° Ruido blanco (posee el conjunto de sonidos que pueden ser oídos, percibibles, por ejemplo, en un chorro de vapor, agua o aire).

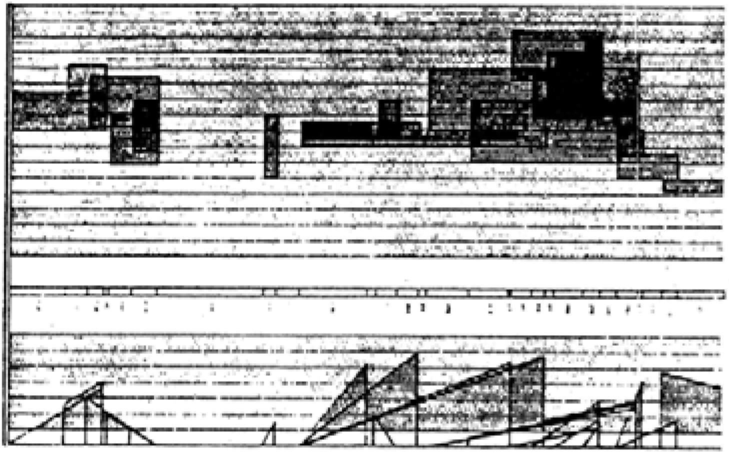
5.° Ruido coloreado (segmento de ruido blanco con indeterminados límites agudos y graves).

Para la producción de estos sonidos y su elaboración se utilizan principalmente los aparatos siguientes:

Sintetizador
Generador
Modulador
Filtro
Magnetófono
Mezclador
Eco
Reverberador,
etc.

Existe una notación electroacústica que tiene aspecto de gráfica y que en ocasiones se escribe sobre papel milimetrado.

Ejemplo de una página de la partitura de música electrónica, «Estudio II» de K. Stockhausen:



De manera muy elemental podemos indicar que la parte superior de la página del ejemplo se refiere a los sonidos o alturas sonoras. El eje central a las duraciones medidas en centímetros de cinta a velocidad determinada y la parte inferior a la dinámica.

MUSICA ALEATORIA

Definición: La palabra «aleatorio» equivale a «azar». «Música aleatoria» es pues la que hace uso del azar en su proceso de ejecución o de composición y por tanto tiende a dar al intérprete la mayor libertad posible. Este azar se

produce cuando el compositor deja a voluntad del intérprete un espacio temporal para improvisar sobre unos «medios dados», que pueden llamarse «módulos», o cuando el intérprete ha de elegir entre varias posibilidades de combinación de los ya mencionados «medios dados». La complejidad de los procedimientos que pueden utilizarse son infinitos: por ejemplo, una obra escrita a base de módulos, cuyo orden ha de determinar el ejecutante cada vez que toque la obra, nos proporcionará versiones distintas o nuevas ya que la misma queda supeditada a la voluntad e intención del intérprete en cada ocasión. De esta forma, cada vez que se interpreta la obra se consigue un resultado diferente, con mayor diferenciación, posiblemente, si el intérprete no es el mismo. Dentro del campo de la música aleatoria, deben incluirse la «Música flexible» y la «Música abierta».

MUSICA FLEXIBLE y MUSICA ABIERTA
(En el contexto de la Música Aleatoria)

Música flexible

Definición: Es la que se produce sin compás determinado ni líneas divisorias, proporcionando elasticidad temporal al intérprete para recrear la obra con mayor libertad y sutileza que con la que facilita la música acompasada o metricada.

Música abierta

Definición: Se entiende por «Música abierta» la basada en un sistema que consiste en facilitar al intérprete la posibilidad de ofrecer, según su criterio y con muy contados elementos gráficos orientativos, versiones de la obra que podrán variar, particularmente en lo temporal, cada vez que se ofrezca. Esta ausencia de lo específico y detallado en la escritura es el fundamento de esta tendencia musical abierta hacia lo indeterminado. Las indicaciones escritas pueden serlo con las grafías nuevas que el compositor haya elegido para la sugerencia sonora apetecida, acentuando con ello la falta de indicaciones de resolución fijada, quedando así la denominación de «Música abierta» dentro del campo de lo aleatorio.

NUEVAS GRAFIAS

El avance rápido y avasallador de todas las actividades humanas en el siglo XX, se refleja también en la música y esta incontenible evolución, para manifestarse y exteriorizar las concepciones estético-musicales contemporáneas, necesita de nuevas representaciones gráficas del hecho sonoro que amplíen y, en muchos casos, sustituyan a la notación convencional tradicional, para que de esta forma, el creador pueda exponer más aproximadamente y con detalles nuevos de expresión gráfica sus ideas, intenciones artísticas y formas expresivas.

Se ha quedado atrás la creencia de que el conjunto de los signos musicales tradicionales habían llegado a su punto terminal y definitivo. Hoy existe un amplio panorama de nuevos signos musicales, a veces multivalentes, ya que un determinado grafismo nuevo puede sugerir distintas ideas o reacciones, según quien lo utilice y sus inclinaciones estéticas, puesto que hasta la fecha son pocos, aunque importantes, los intentos de algunos tratadistas de clasificar metódicamente esta nueva tendencia gráfica en las actuales técnicas de composición para fijar las bases de un método de nueva notación musical.

La evolución de la notación musical, con la generosa y confusa aparición constante de nuevas grafías, es irreversible. Se crean y utilizan para representar con la mayor fidelidad posible las ideas musicales y complejos sonoros que desean plantear los compositores.

Es normal la práctica en cada autor de notas a pie de página o al comienzo de la partitura que expliquen el significado de una grafía cuyo uso no se haya generalizado. Para algunos intérpretes especialistas ya existen signos que no necesitan explicación específica.

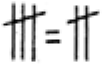
Valorar los nuevos signos es muy difícil en estos momentos; ello corresponderá al futuro, pero el intérprete (instrumentista, cantante o director) habituado a las maneras tradicionales, debe conocer esta signografía y su utilización para familiarizarse con ella y no hallarse desconcertado e incómodo ante una partitura que use estos medios de expresión que subsisten y conviven con grafías tradicionales.

Debemos pensar que un signo, con ciertos trazos determinados, puede ser más significativo y puede sugerir al intérprete un comportamiento musical que no se puede conseguir con la notación tradicional que queda limitada por su valoración fija y es poco flexible.

En estos signos encontraremos referencias a la utilización de cuartos de tono. En forma general informamos que existen experiencias ya realizadas de música en tercios, cuartos y sextos de tono.

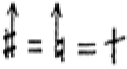
Veamos unos sencillos ejemplos de signos nuevos de notación musical, referidos sólo a aspectos de «entonación» o «altura» y de «duración» o «ritmos»:

Grafías de «entonación o altura»

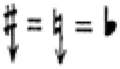


3/4 de tono ascendente.

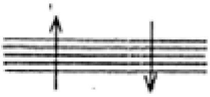
3/4 de tono descendente.



1/4 de tono ascendente.



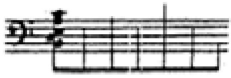
1/4 de tono descendente.



El sonido más agudo y el más grave que puedan emitirse respectivamente.

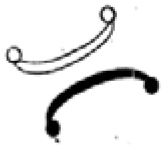
Vibrato lento de 1/4 de tono.

Sin entonación fija, sólo aproximada.

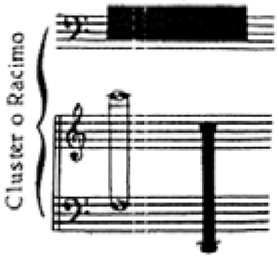


Improvisación, no muy rápida, con los sonidos indicados.

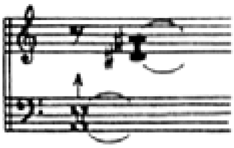
Glisando hasta la nota más aguda posible.



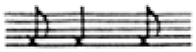
Para pianistas: atacar y bascular la mano de muñeca (metacarpo) a punta de dedos. Por teclas blancas o negras, según se indique.



Llenar todo el espacio sonoro que comprende el trazo negro con instrumentos de una misma familia (cuerda) a distancia de semitonos.
Para pianistas: atacar con el antebrazo en la tesitura indicada hundiendo teclas blancas o negras, aproximadamente, según se indique.



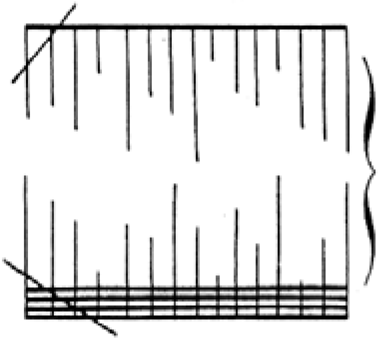
Para pianistas: tocar con el puño cerrado las teclas blancas y negras que comprende, aproximadamente, esta figura.



Para voz humana: canto hablado, sin entonación, pero con medida y altura aproximada.

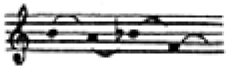
Grafías de «duración o ritmo»

Mantener el sonido en propoción a la línea de prolongación.

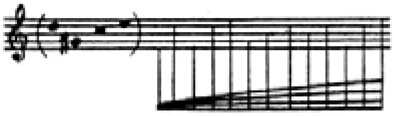


Lo más rápido posible.

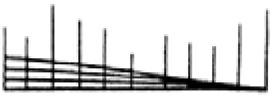
Trémolo irregular.



Ejecución lenta e irregular con resonancia.



Improvisar sobre las notas indicadas acelerando.

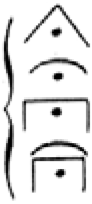


Como el anterior, pero ritardando.

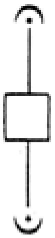
Acelerando, ad libitum.

Ritardando, ad libitum.

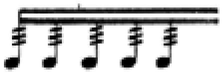
CALDERON



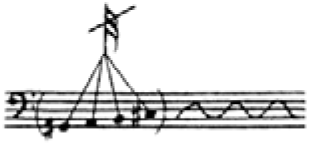
- breve
- medio
- largo
- muy largo



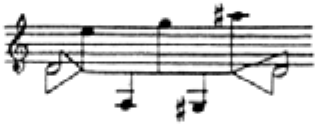
Pausa.



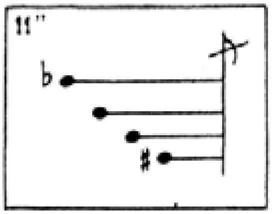
Repetir la nota lo más rápido e irregular posible.



Lo más rápido posible. La sucesión de sonidos cambiante, empezando por cualquiera de los que están entre paréntesis.

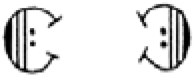


Para violinistas: el «re» sonará ininterrumpidamente. El resto de las notas «Senza tempo».



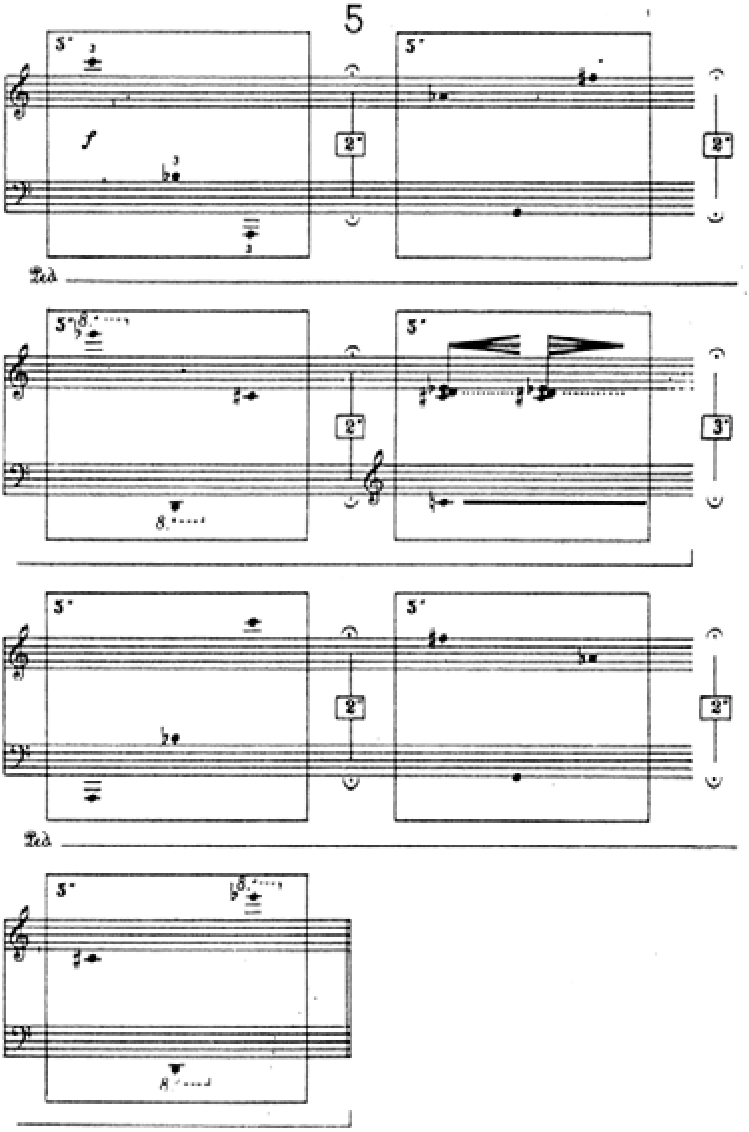
El 11'' indica la duración en segundos de este módulo.

El corchete indica 16 segundos de duración del fragmento.



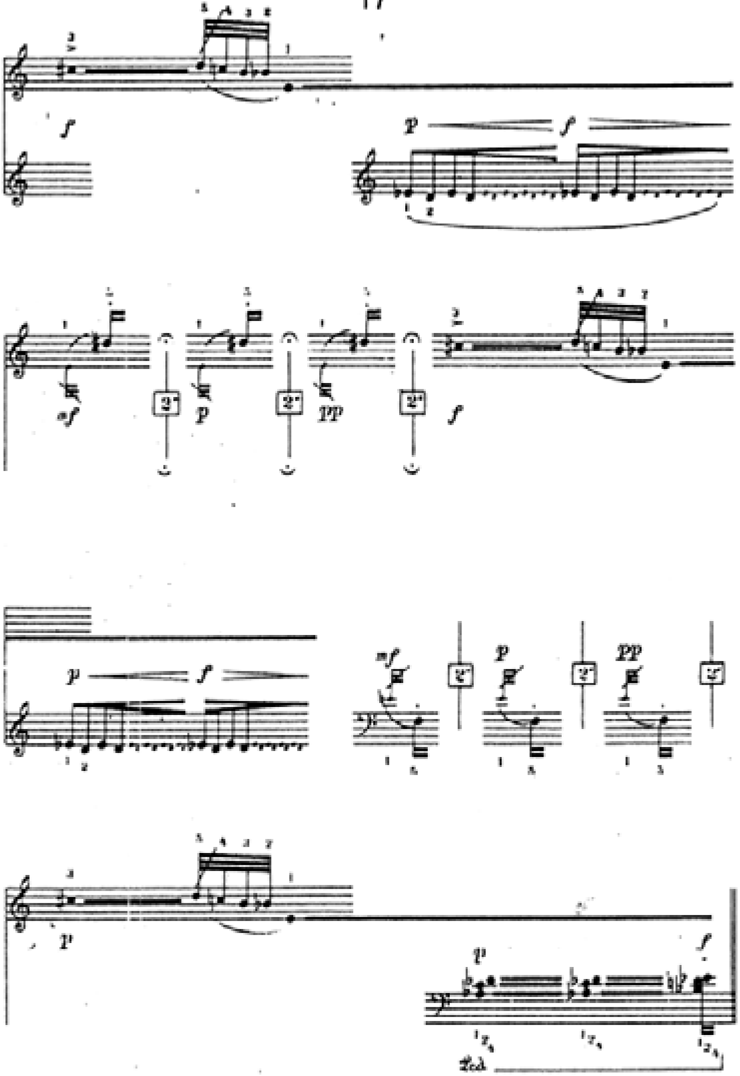
Repetición múltiple.

Como ejemplo de utilización de signos gráficos nuevos en música, véase a continuación la reproducción de dos breves páginas —la 5 y 17— de la obra «INICIACION AL PIANO CONTEMPORANEO» de Manuel Castillo (20 piezas de mediana dificultad):



© Copyright 1977 by Manuel Castillo.
Real Musical, S. A. Carlos III, n.º 1 - Madrid-13
del libro «INTRODUCCION AL PIANO CONTEMPORANEO»

17



© Copyright 1977 by Manuel Castillo.
Real Musical, S. A. Carlos III, n.º 1 - Madrid-13
del libro «INTRODUCCION AL PIANO CONTEMPORANEO»

Ejercicio: Somero análisis de obras escritas con las técnicas reseñadas y posterior lectura y audición simultánea de las mismas.

Sugerencia

A quienes se interesen en las cuestiones que se exponen en este volumen y lo utilicen en un plan autodidacta, nos permitimos informarles que el estudio de ciertas materias puede ampliarse con los textos que se indican y la práctica de análisis de Formas Musicales puede realizarse con las obras que a continuación se especifican, que consideramos ofrecen un nivel asequible, advirtiendo que esta tabla es únicamente orientativa y no exhaustiva puesto que la diversidad de textos y obras a elegir, dentro del citado nivel, es grande y resulta indiscutible que existan preferencias en la elección de las mismas.

Lección 1.ª y 2.ª «Modelos para estudiantes de composición». A. Schönberg. (Ed. Ricordi Americana).

Lección 3.ª «Tratado Práctico de Armonia». N. Rimsky-Korsakov. (Ed. Ricordi Americana) y «Contribución al estudio de la Modulación». Max Reger. (Ed. Real Musical. Madrid.)

Lección 4.ª «Lo que canta el pueblo español». J. de Juan del Aguila. (Ed. U.M.E.) y del Cancionero del Duque de Calabria (o de Upsala): «Ojos garços ha la niña», «Estas noches a tan largas» y «¡Ah, Pelayo, que desmayo!» (1).

Lección 5.ª «70 Cánones de Aqui y de Allá». Violeta Hemsy de Gainza. (Ed. Ricordi Americana) y «Fiori Musicali». Ricercares y otras obras. Girolamo Frescobaldi. (Ed. Kassel und Basel-Bärenreiter [2205]. Vol. V; Alemania, 1954).

Lección 6.ª «50 Corales a 4 voces» (Obermüller-Carámbula). J. S. Bach. (Ed. Ricordi Americana) y los diversos corales de la «Pasión de Ntro. Señor Jesucristo según San Mateo». J. S. Bach. (2).

Lección 7.ª «Gloriose Confessor Domini». F. Guerrero. «Ecce Virgo concipiet». C. de Morales y «Sancta Maria». T. L. Victoria. De la «Antologia Polifónica Sacra». Tomo II. S. Rubio. (Ed. Coculsa).

Lección 8.ª «Madrigales». C. Monteverdi. (Ed. Peters).

Lección 9.ª «Fuga a 2 voces» en mi mr. (X del 1er volumen). «Fuga a 3 voces» en do mr. (II del 1er volumen). «Fuga en mi b. mr.» (VIII del 1er volumen). Todas del «Clavecin bien temperado». J. S. Bach. Ed. Wiener Urtext. Real Musical. Madrid. «El Arte de la Fuga». J. S. Bach.

Lección 10.ª «Cantoral Gregoriano Popular» (Ed. Balmes). «Liber usualis» (Ed. Desclée et Soch). Nota: Para facilidad de lectura de obras gregorianas recomendamos se elijan ediciones transcritas en pentagrama y signos solfísticos actuales.

Lección 11.ª y 12.ª «Suites Francesas» I y VI. J.S. Bach. Ed. Wiener Urtext.

Lección 13.ª «Rondó de la sonata para piano en Do Mr. K.309. W. A. Mozart. «Rondó de la Sonata para piano Op. 90, n.° 27. L. van Beethoven. Ed. Wiener Urtext. Real Musical. Madrid.

Lección 14.ª «Minué» de la Suite Francesa II. J. S. Bach. «Minué» de la Partita I. J. S. Bach. «Minué» de la Suite Francesa III. J. S. Bach. «Scherzo» de la sonata para piano Op. 27, n.° 2 (Claro de Luna). L. van Beethoven. Ed. Wiener Urtext. Real Musical. Madrid.

Lección 15.ª «Variaciones» de la Sonata para piano en La Mr. W. A. Mozart (n.° 12, Ed. Wiener Urtext. Real Musical. Madrid).

Lección 16.ª Sonatas para clave (o piano) en Fa Mr. y Do Mr. Domenico Scarlatti.

Lección 17.ª Entre la extensa producción de «Lieder» recomendamos el análisis de algunos de F. Schubert, así como de J. Haydn y de W. A. Mozart.

Lección 18.ª Obras para piano: «Escenas de niños». R. Schumann. «Momentos Musicales» F. Schubert y «Romanzas sin palabras», F. Mendelssohn (2).

Lección 19.ª «Sonata para piano» en Fa Mr. W. A. Mozart. Ed. Wiener Urtext. Real Musical. Madrid. «Sonata para piano» Op. 2, n.° 3, en Do Mr. L. van Beethoven. «Sonata (Cíclica) para violín y piano», C. Franck (2).

Lección 20.ª «Sinfonía n.° 6» (La Sorpresa) en Sol Mr. J. Haydn. «Sinfonía n.° 41» (Júpiter) en Do Mr. W. A. Mozart. «5.ª Sinfonía» en do mr. L. van Beethoven. «Cuarteto» Op. 76, n.° 3 (Emperador) J. Haydn (3). «Cuarteto» en re mr. Köechel, n.° 421. W. A. Mozart. «Cuarteto» en do mr. Op. 18, n.° 1. L. van Beethoven. «5.° Concierto para piano y Orquesta» en Mi b Mr. L. van Beethoven. «Concierto para violín y orquesta» en mi mr. Op. 64. F. Mendelssohn (2).

Lección 21.ª «Egmont» (Obertura). L. van Beethoven. «Tannhäuser» (Obertura). R. Wagner. «Fantasía en re menor» K. 397. W. A. Mozart (2).

Lección 22.ª Fragmentos de la Opera «La Favorita». G. Donizzetti. «Cantata n.° 4 - Cristo yace en el lecho de la muerte». J. S. Bach. «La Pasión de Ntro. Señor Jesucristo según San Mateo». J. S. Bach (2).

Lección 23.ª «Maestros del Siglo XX». Piezas para jóvenes pianistas. Diversos autores contemporáneos. (Ed. Universal). «12 Short Piano Pieces». E. Krenek. (Ed. G. Schirmer. Inc.). «La notación de la Música Contemporánea» (Manual de nuevas grafías). Ana M.ª Locatelli de Pergamo. (Ed. Ricordi Americana).

(1) No se indica la Edición. La que poseemos es de «El Colegio de México», 1944. Por su especialización éstas obras pueden encontrarse en archivos de agrupaciones corales.

(2) Omitimos citar Edición por ser varias las existentes. (Recomendamos que en las partituras de «bolsillo» se prefieran las que llevan una síntesis del análisis).

(3) Téngase en cuenta que el 1.º y 4.º movimientos de este Cuarteto tienen forma tipo Sonata, pero son monotemáticos.

Bibliografía consultada

Bas, Julio: «TRATADO DE LA FORMA MUSICAL». 2.ª edición. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires.

Berenguer, José: «INTRODUCCION A LA MUSICA ELECTROACUSTICA». Fernando Torres, Editor. Valencia, 1974.

Blanquer, Amando: «TECNICA DEL CONTRAPUNTO». Editorial Real Musical. Madrid, 1975.

Brenet, Michel: «DICCIONARIO DE LA MUSICA». Editorial Iberia. Barcelona, 1976.

Cardellicchio, Antonio: «LA ESENCIA DE LA HISTORIA DE LA MUSICA». Distribuido por Ricordi Americana. Buenos Aires, 1979.

Catena, Osvaldo: «60 CANONES PARA GRANDES Y CHICOS». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1967.

Climent, José: «OBRAS EN LENGUA ROMANCE (JUAN BAUTISTA COMES)». Volumen I. Instituto Valenciano de Musicología, Institución «Alfonso El Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1977.

Desportes, Yvonne; Bernaud, Alain: «MANUEL PRATIQUE POUR L'APPROCHE DES STYLES DE BACH A RAVEL». Gérar Billaudor, Editeur, París, 1979.

D'Indy, Vicent: «COURS DE COMPOSITION MUSICALE». A. Durand, Editeurs. París, 1912.

Einer, Herbert: «¿QUE ES LA MUSICA DODECAFONICA?». Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

Einer, Herbert: «¿QUE ES LA MUSICA ELECTRONICA?». Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

Erikson, Robert: «LA ESTRUCTURA DE LA MUSICA». Vergara Editorial. Barcelona, 1959.

Eslava, Hilarión: «TRATADO DE CONTRAPUNTO Y FUGA». Edición propiedad del Autor. Madrid, 1870.

Falk, Julien: «TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE». Editorial Alphonse Leduc. París, 1959.

Gräter, Manfred: «GUIA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA». Editorial Taurus. Madrid, 1960.

Grau, Eduardo: «BAJA EDAD MEDIA "ARS NOVA" Y RENACIMIENTO». Historia de la Música. Tomo III. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1978.

Hamel; Hurlimann: «ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA». Editorial Grijalbo. Barcelona, 1970.

Hemsy de Gainza, Violeta: «70 CANONES DE AQUI Y DE ALLA». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1967.
Herzfeld, Friedrich: «TU Y LA MUSICA». Editorial Labor. Barcelona.
Iachino, Carlo: «TECNICA DODECAFONICA». Ediciones Curci. Milano, 1948.
Karkoschka, Erhard: «NOTATION IN NEW MUSIC». Universal Editores. Londres, 1960.
Koechlin, Charles: «ETUDE SUR L'ECRITURE DE LA FUGUE D'ECOLE». Editions Max Eschig. Paris, 1933.
Koechlin, Charles: «TRAITE DE L'HARMONIE». Editions Max Eschig. Paris, 1928.
Krehl, Stephan: «FUGA». Editorial Labor. Barcelona, 1930.
Krenek, Ernst: «STUDIES IN COUNTERPOINT» (Based on the Twelvetone Technique). Edición G. Schirner. New York (USA), 1940.
Leuchtner, Erwin: «FLORILEGIUM MUSICUM». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1964.
Locatelli de Pérgamo, Ana María: «LA NOTACION EN LA MUSICA CONTEMPORANEA». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1973.
López-Chavarri Marco, Eduardo: «LA MUSICA POPULAR ESPAÑOLA». Editorial Labor. Barcelona, 1927.
Marco, Tomás: 4.° Tomo de la «HISTORIA GENERAL DE LA MUSICA. EL SIGLO XX». Ediciones Istmo. Madrid, 1978.
Martínez Seques, Fernando: «METODO DE CANTO GREGORIANO». Editorial Pedagógica. Barcelona, 1943.
Pablo, Luis de: «APROXIMACION A UNA ESTETICA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA». Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1968.
Palma, Athos: «TRATADO COMPLETO DE ARMONIA». 4.ª edición corregida. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires.
Pedrell, Felipe: «LAS FORMAS PIANISTICAS». Manuel Villar Editor (Unión Musical Española, Editores). Valencia, 1918.
Prod'Home, J. G.: «LES SYMPHONIES DE BEETHOVEN». Editorial Librerie Cil Delagrave. Paris, 1906.
Reger, Max: «CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS MODULACIONES». Editorial Real Musical. Madrid, 1979.
Rimsky-Korsakov, Nicolás: «TRATADO PRACTICO DE ARMONIA». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires.
Riemann, Hugo: «COMPOSICION MUSICAL. TEORIA DE LAS FORMAS MUSICALES». 2.ª edición. Editorial Labor. Barcelona, 1943.
Riemann, Hugo: «HISTORIA DE LA MUSICA». 2.ª edición. Editorial Labor. Barcelona, 1943.
Rubio, Samuel: «POLIFONIA CLASICA». Editorial El Escorial. Madrid, 1956.
Salazar, Adolfo: «JUAN SEBASTIAN BACH, UN ENSAYO». «El Colegio de México», por Editorial Fondo de Cultura Económica. México D. F., 1951.
Schaeffer Pierre: «¿QUE ES LA MUSICA CONCRETA?». Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1959.
Schöenberg, Arnold: «EL ESTILO Y LA IDEA». Editorial Taurus. Madrid, 1963.
Schöenberg, Arnold: «MODELOS PARA ESTUDIANTES DE COMPOSICION». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1943.
Schweitzer, Albert: «J. S. BACH EL MUSICO POETA». Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1955.
Searle, Humphrey: «EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX». Vergara Editorial. Barcelona, 1957.

Seguí, Salvador: «TEORIA DE LA MUSICA» (Cursos 4.° y 5.°). Editorial U.M.E. Madrid, 1978.
Subirá, José: «HISTORIA DE LA MUSICA». Salvat Editores. Barcelona, 1958.
Stuckenschmidt, H. H.: «LA MUSICA DEL SIGLO XX». Editorial Guadarrama. Madrid, 1960.
Torres, J.; Gallego, A.; Alvarez, L.: «MUSICA Y SOCIEDAD». Editorial Real Musical. Madrid, 1978.
Turina, Joaquín: «ENCICLOPEDIA ABREVIADA DE LA MUSICA». Editorial Albatros. Buenos Aires, 1944.
Turina, Joaquín: «TRATADO DE COMPOSICION MUSICAL». Editorial U.M.E. Madrid, 1974.
Wolf, J.: «HISTORIA DE LA MUSICA». 3.ª edición. Editorial Labor. Barcelona, 1949.
Zamacois, Joaquín: «CURSO DE FORMAS MUSICALES». Editorial Labor. Barcelona, 1960.
Zamacois, Joaquín: «TEORIA DE LA MUSICA». 8.ª edición. Editorial Labor. Barcelona, 1972.
Zamacois, Joaquín: «TRATADO DE ARMONIA». Editorial Labor. Barcelona, 1960.

GRUPO REAL MUSICAL
Apdo. 101. 28670 VILLAVICIOSA DE ODÓN (Madrid)
www.realmusical.com E-mail: editorial@realmusical.com